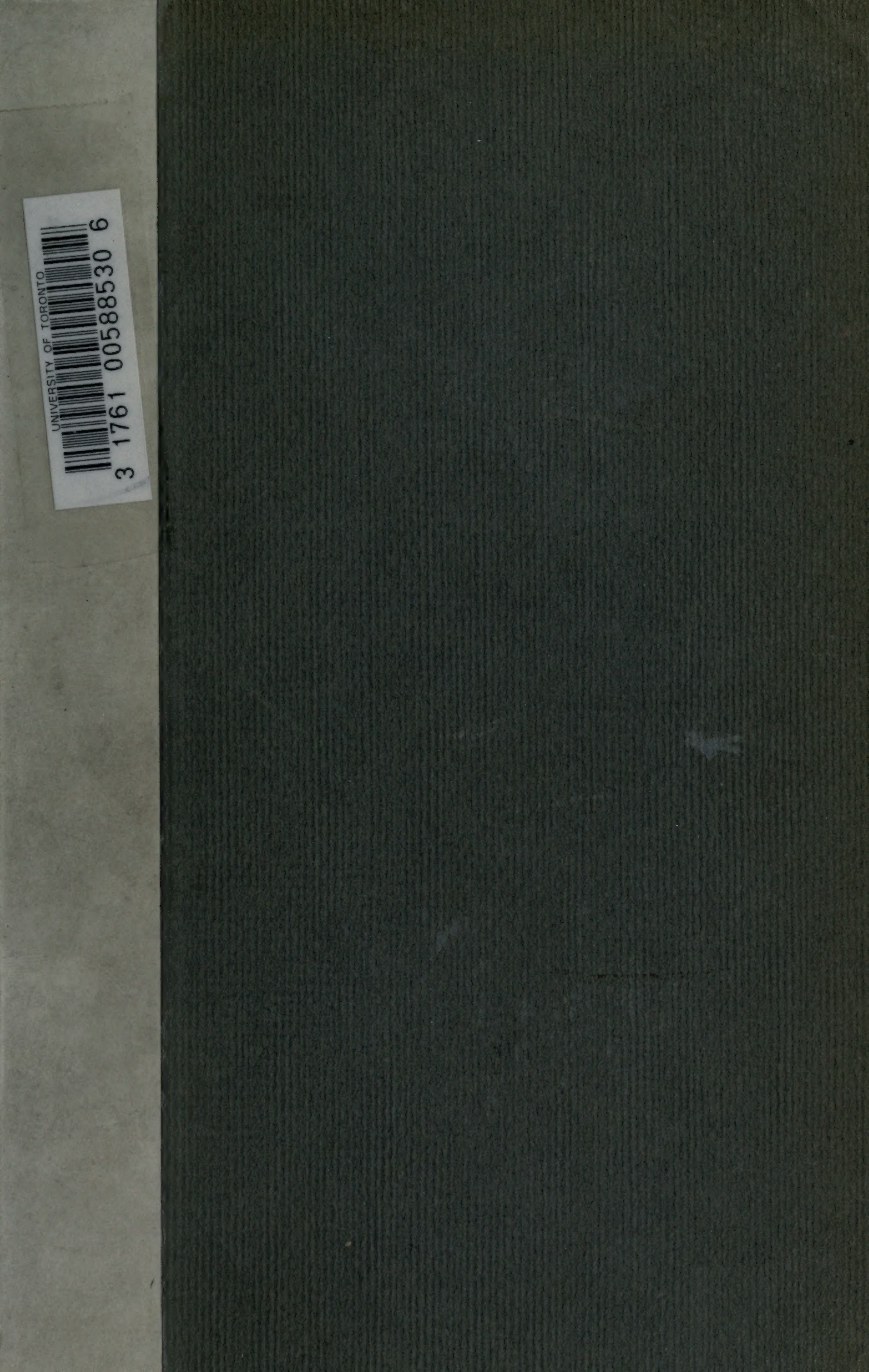
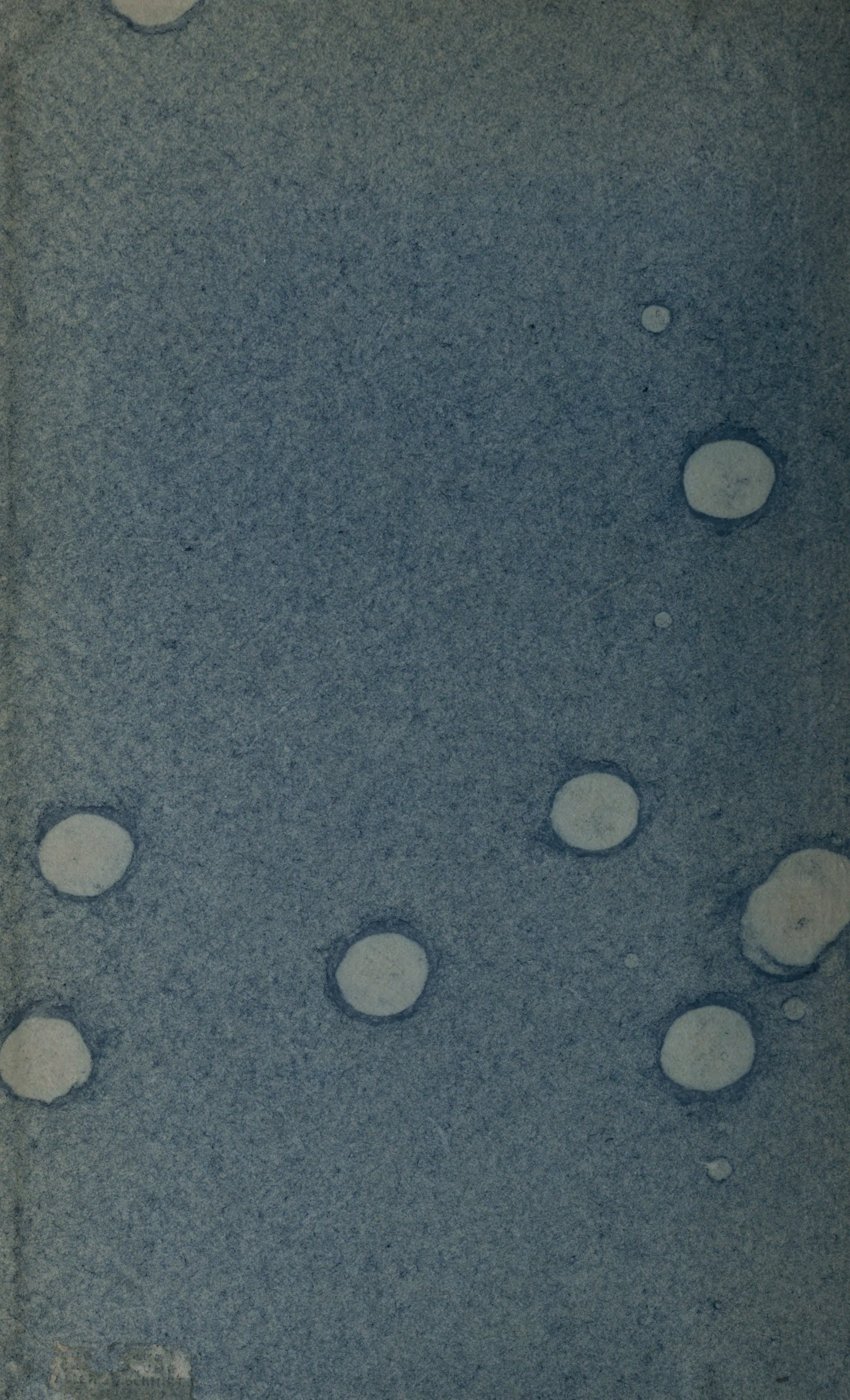
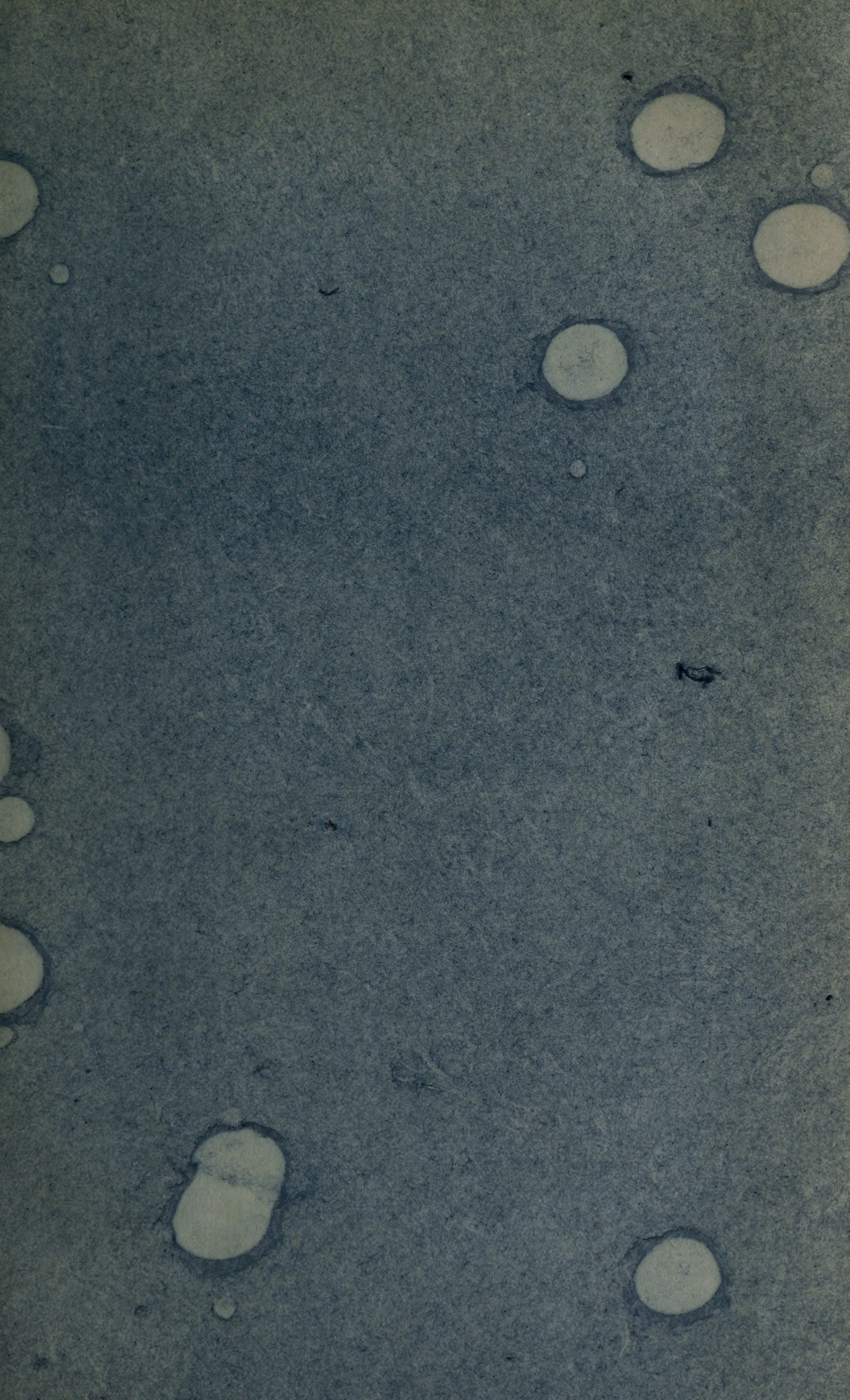
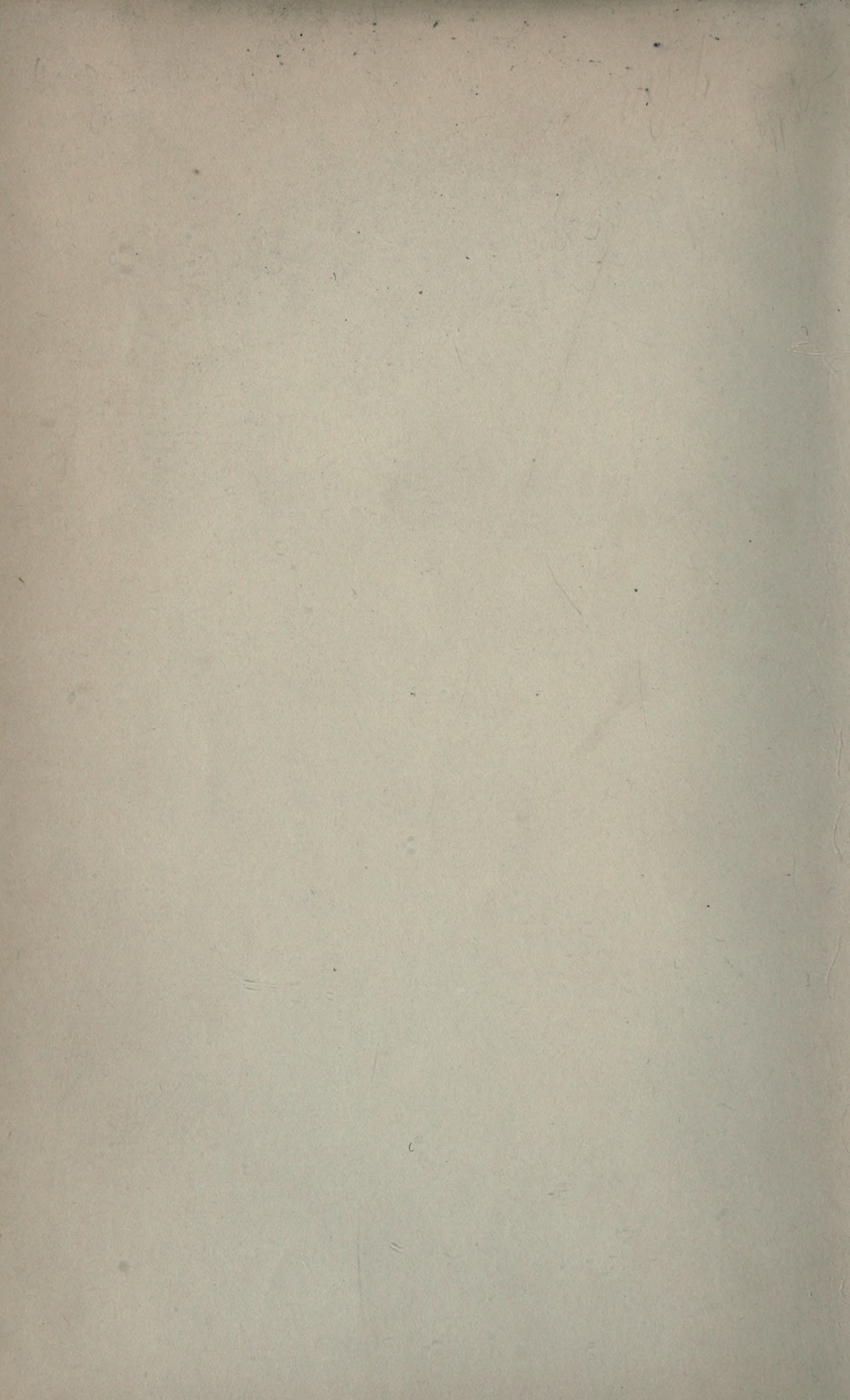
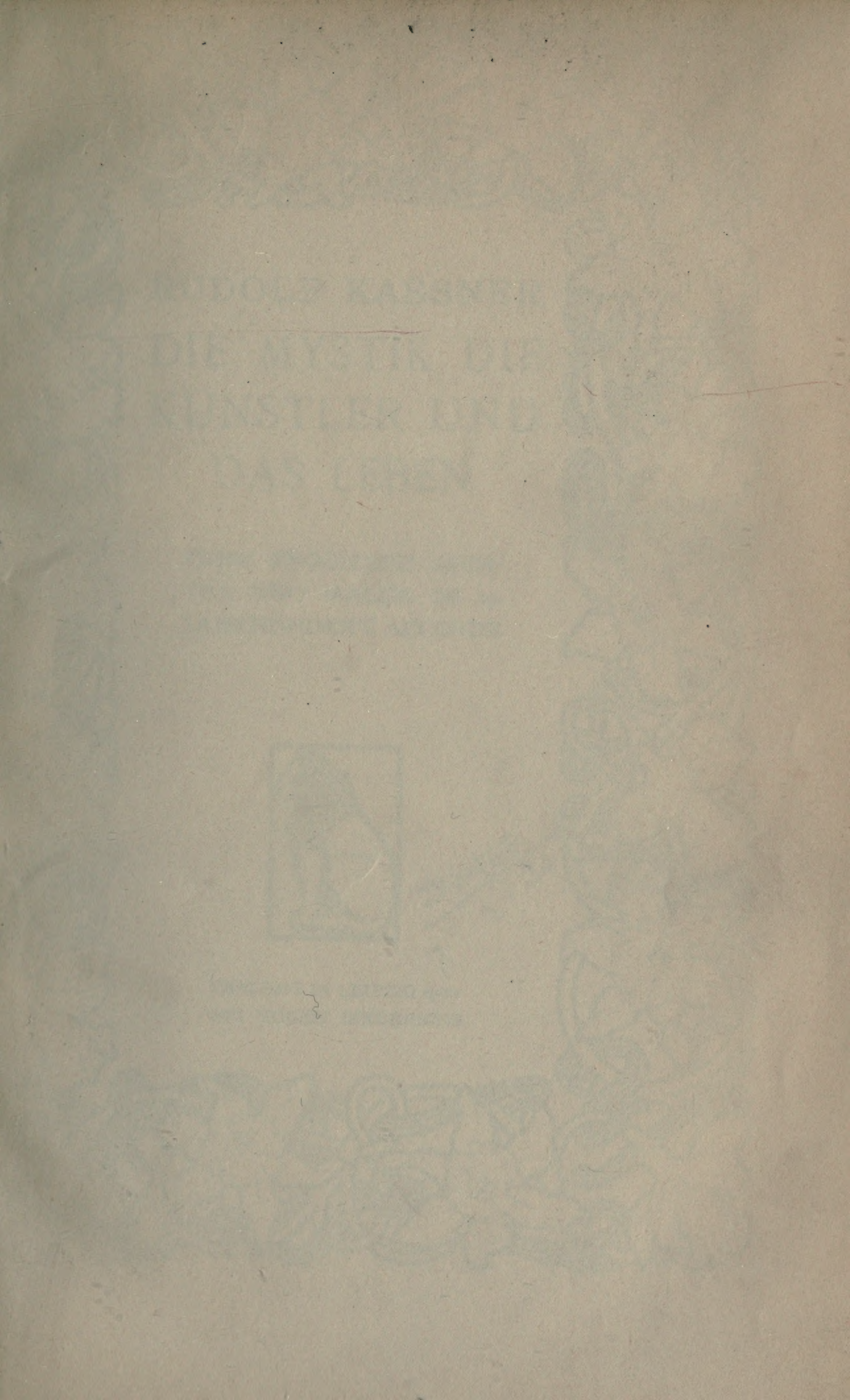

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00588530 6













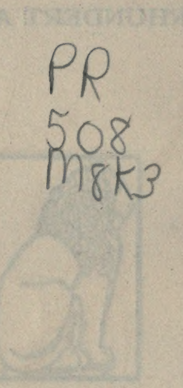
RUDOLF KASSNER

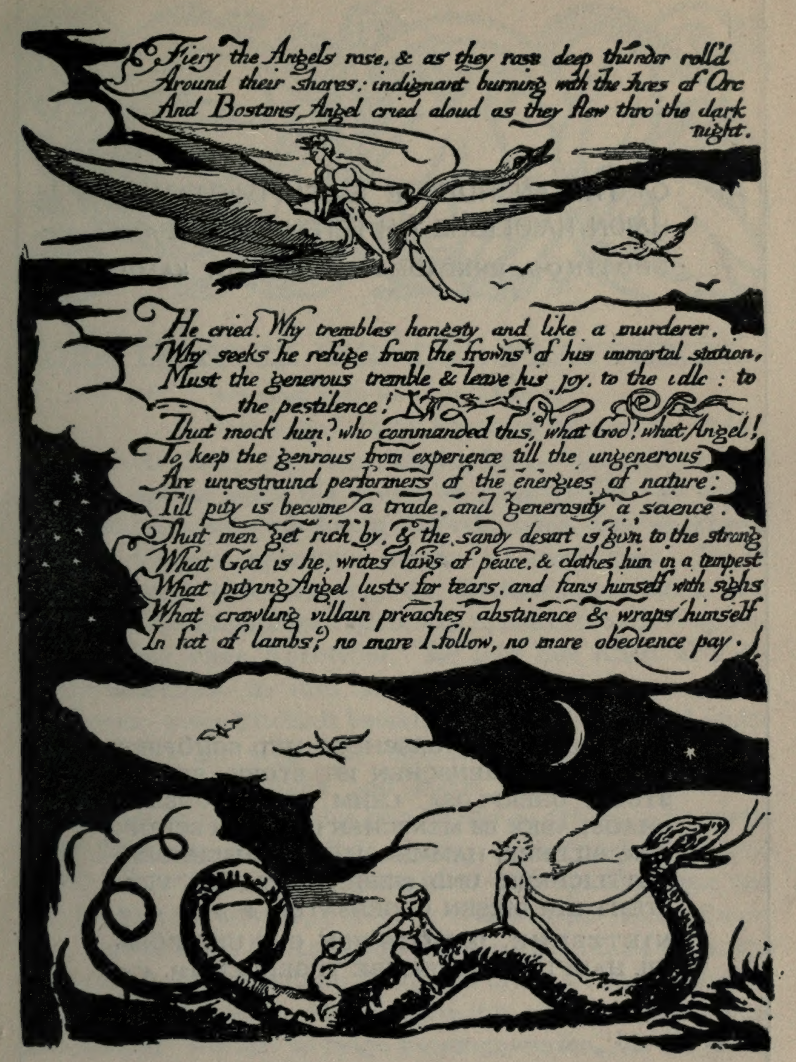
DIE MYSTIK DIE KÜNSTLER UND DAS LEBEN

ÜBER ENGLISCHE DICHTER UND MALER IM 19. JAHRHUNDERT. ACCORDE

VERLEGT IN LEIPZIG 1900
BEI EUGEN DIEDERICHS

DEM ANDENKEN MEINER MUTTER UND MEINES BRUDERS FELIX GEWIDMET ❧ ❧ ❧ ❧ ❧
WIEN, IM HERBSTE 1899 ❧ R. K.





EINE SEITE AUS WILLIAM BLAKE'S
PROPHETISCHEM BUCHE „AMERIKA"

ΟΥ ΓΑΡ ΑΝ ΠΩΠΟΤΕ ΕΙΔΕΝ ΟΦΘΑΛΜΟΣ
ΗΛΙΟΝ ΗΛΙΟΕΙΔΗΣ ΜΗ ΓΕΓΕΝΗΜΕΝΟΣ ❧ ❧

PLOTINOS, ENNEADE I. VI. ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥ

IM MENSCHEN IST GESCHÖPF UND SCHÖPFER VEREINT: IM MENSCHEN IST STOFF, BRUCHSTÜCK, ÜBERFLUSS, LEHM, KOTH, UNSINN, CHAOS; ABER IM MENSCHEN IST AUCH SCHÖPFER, BILDNER, HAMMER-HÄRTE, ZUSCHAUER-GÖTTLICHKEIT UND SIEBENTER TAG: — VERSTEHT IHR DIESEN GEGENSATZ? ❧ ❧ ❧ ❧ ❧

NIETZSCHE, JENSEITS VON GUT UND BÖSE. VII. HAUPTSTÜCK: UNSERE TUGENDEN 225. ❧ ❧



DER DICHTER UND DER PLATONIKER.

Aus einer Rede über den „Kritiker".

Πᾶσα ἡ ψυχὴ παντὸς ἐπιμελεῖται τοῦ ἀψύχου. Plato.

Der Kritiker, von dem ich zu Ihnen spreche, scheint auf den ersten Blick hin etwas so ganz Neues, so wenig Exponiertes, etwas mit Allem so Verkettetes, dass es schwer ist, sein Wesen irgendwie positiv zu bestimmen. Er ist der Philosoph ohne System, der Dichter ohne Reim, der einsamste Gesellschaftsmensch, der Aristokrat ohne Wappen, der bohême ohne Abenteuer. Er lebt mit Allen und die Dinge erkennen in ihm kein Gesetz. Sie zeichnen ihn höchstens, seine Eitelkeit bewahrt die Male und sein Leichtsinn wischt sie weg. Er besitzt viel Liebe und wenig Macht, sehr viel Stolz und keine Diener. Er hat das feinste Gehör und vermag keine Saite zu rühren. Er weiss Alles und kann gewöhnlich nichts. Er ist „talentlos" und bleibt eigentlich immer unerwidert. Er ist ein ganz und gar illegitimes Geschöpf, negatives Geschöpf. Ihn definiert das, was er nicht besitzt und seine Grenzen findet er immer in anderen. Er ist immer übrig und die Anderen empfinden ihn als Eindringling. Man nimmt ihn nie unbedingt, seine „Ansichten" werden so lange herumgeworfen, bis sie jedermanns Ansichten sind, er ist immer anonym. Aus seinem Glücke wissen die Anderen nichts zu machen, sein Schmerz scheint ihnen nicht praktisch. Er ist ein Hamlet, dem nicht einmal ein Vater ermordet wurde, und wenn das Leben

an ihm ein Verbrechen begangen hat, so ist er selbst zu ungeduldig, zu pietätlos, zu ungläubig, um sich daran zum Helden zu denken. Er wartet immer auf das, was nicht kommt und wenn zufällig etwas in seine Bahnen fällt, so kann er es den Anderen nicht sagen. Er ist ein theoretischer Hamlet, wenn Sie wollen, ein Held ohne Schicksal, höchstens noch ein Fatalist. Fatalisten sind diejenigen, welche das Fatum mit den Gedanken vorweg genommen haben und so keines erleben. Auch er kennt die Extase des Ideals und die Masken des Tages, nur kann er Beides nicht zu einem Leben binden. Auch er hat seine Riten, nur fehlen ihm die Altäre, Haine und Tempel und für seine Comödianten kann er die Bühne nicht finden. Er findet nie einen Hintergrund in sich. Er liebt das Leben um der Kunst anderer willen und die Kunst um seines eigenen Lebens willen. Es ist, als trüge er in sich die Möglichkeit aller Schicksale und liebe gerade darum nur die Formen und Oberflächen der Anderen. Ihre Gedanken und Themen sind ihm ganz gleichgiltig, er sieht nur auf ihre Spiele und Bewegungen. Die ganze Welt ist ihm eine grosse Form, für die er in seinen Gedanken den Inhalt bei sich führt. Er, der sehnsüchtigste Mensch, steht immer am Ufer und ihm fehlen die Ruder zu den wartenden Boten. In seinen seligsten Augenblicken ist es ihm, als schaukeln die Lebensformen der Anderen auf seinen Gedanken wie Bote auf den Wellen des Meeres.

So definiere ich Ihnen den Kritiker eigentlich aus seinen Defecten, ich zeichne Ihnen sein Bild mit den Schatten, die die Anderen werfen. Hat er denn keine Vorfahren, besitzt er kein Erbe und keine Tugend?

Aesthetik hat man ja zu allen Zeiten getrieben, gewiss schon vor Aristoteles. Augustinus hat, als er noch unheilig war, ein Buch über das Schöne geschrieben, deutsche Philosophen abstrahierten so lange vom Leben, bis sie eine Wissenschaft vom Schönen zu haben glaubten, in England gab es ein „aesthetic movement", in Deutschland wird sich die beschauliche Dummheit wohl noch lange hinter den

Namen „Schöngeist“ verstecken und die vielen Aestheten, die heute herumlaufen, sehen so abgegriffen aus, sind so alt geworden an ihrer Liebe zur Schönheit und haben in geistigen Dingen schmutzige Hände. Das sind wahrlich nicht die Brüder oder Vettern des Kritikers, wie ich ihn meine. Die Urtheile und Misverständnisse der Menschen sind so alt wie ihre Werke und immer hat es Menschen gegeben, die sich zwischen die Erlesenen und die Masse drängten, Ansichten hatten und in Aussicht stellten auf den Märkten, in den Salons und in den Zeitungen. Sie sind die geistigen Zwischenträger, Vermittler und Miethlinge und ihr Charakter scheint der zu sein, keinen zu haben. Der Künstler mag sie aus praktischen und der Laie aus ideellen Gründen und so leben sie zwischen den Bedürfnissen zweier Parteien und es geht ihnen gut, wenn die anderen schlecht fahren. Sie sehen es ja jeden Tag, dass die Kritiker geistreich an der Borniertheit der anderen sind. Abfinden muss man sich mit ihm irgendwie, wenn er es selbst nicht mit einer Theorie thut und so gibt man seinem Wesen bald etwas zu, bald nimmt man ihm etwas ab und es scheint manchmal, als müsste er heute von den Schlägen verletzter Lyrikereitelkeit und morgen von den Fraternitätsanträgen emporwollenden Dramatikerehrgeizes leben. Der Eine schimpft ihn einen entgleisten Dichter, der Andere wundert sich absichtlich, warum man nicht auch ihn einen Künstler nenne. Eine Zeit wie unsere, die Classen, Grade und Thätigkeiten vermengt, weil sie den naiven Muth zur Ausschliesslichkeit noch nicht gefunden hat, die Goethe's Weltbürgerthum noch immer mit Liberalismus übersetzt, die Prosa und Poesie in einander fliessen lässt, weil sie keinen Stil besitzt, die im Trüben Tiefes wittert und aus verdächtiger Angst vor den Gemeinplätzen und der Selbstverständlichkeit das Klare meidet, eine solche Zeit musste den Kritiker, wie Sie ihn heute noch zu oft sehen, züchten und sein Wesen, wie Sie es unter anderen Namen in allen Zeiten finden, verbilden.

Unter anderen Namen .... damit ich es gleich sage,

der Kritiker von heute ist nichts anderes, als der Platoniker des Alterthums, der Mystiker des Mittelalters, der Skeptiker der ausgehenden Renaissance, der Moralist des XVIII. Jahrh. in Frankreich, der Synphilosoph Friedrich Schlegel's. Ich will Ihnen nun vom Ideale eines Kritikers sprechen, ohne mich darauf einzulassen, wie dieses in einigen grossen Geistern dieses Jahrhunderts wie Friedrich Schlegel, St. Beuve, Taine, H. Grimm, Ruskin, Pater und anderen sich darstellt.

Der Kritiker ein Platoniker.......... Man wird immer Geister finden, die sich nicht leicht hingeben. Etwas in ihrer Seele zieht sie zurück von dem, dem sich andere sofort und leicht erklären. In ihnen ist etwas lebendig, wofür sie nirgends einen Reim finden, ein Schmerz, eine Härte, irgend etwas Undefinierbares, dem sie selbst keinen Namen geben wollen, der Reflex irgend eines grossen Lichtes, das sie verloren haben. Sie sind verschlossen, vorsichtig, misstrauisch und verstehen auszuweichen. Sie sehen sich immer im Gegensatze zu etwas, sind sehr relativ, immer relativ, das Absolute negiert sie. Der Ausdruck fällt ihnen schwer und doch trifft sie jeder Eindruck. Sie sind sehr verschämt, immer verliebt, ohne sich erklären zu können, ehrgeizig mit der entschiedensten Abneigung vor grossen Worten — sie fürchten immer zu laut oder zu leise zu sein, sie rechnen mit dem Flüchtigsten und Ideellsten wie mit Münzen, das Grosse und Greifbare ist für sie immer schon gesagt und selbstverständlich. Sie sind bis in's Schweigen hinein gewissenhaft und wollen nichts übersehen, weil kein Ding für sie einen bestimmten Werth hat. Sie leben nur in Augenblicken. Sie sagen nicht, ich besitze diese oder jene Tugend, weil sie zu sehr fühlen, dass jeder Tugend in ihnen ein Laster entspricht. Platoniker sind ganz und gar unmoralisch. Die Ὕβρις und der Ἔρως ihres alten Meisters sind das einzige, dessen sie sich als ihrer zwei Thatsachen bewusst bleiben. Alles Freie, Schamlose, Umarmende, Naive, alles Unnahbare und Unsagbare, alle Musik ist ihr Ideal, und ihr Leben ist eine

Erziehung zu dieser Zuchtlosigkeit. Sie lieben es nur um ihrer selbst willen. Sie erkennen es aus sich — die grosse Freiheit aus eigener Gebundenheit, die grosse Schamlosigkeit aus den vielen uneingestandenen Schamhaftigkeiten, die vielen Umarmungen, die wie eine Musik das Leben durchtönen, aus den Versagungen eigensüchtiger Augenblicke, den Humor aus eigenen Launen und die Musik aus den Dissonanzen. Ihr Leben ist ein unruhiges Werden, ein Umwerden. Ihr Gegensatz ist immer der grosse Dichter. Ueber ihn müssen sie sich einmal im Leben aussprechen. Für ihn oder gegen ihn haben sie immer entschiedene Worte. Er ist ihr Gegensatz, sagte ich, und den zwei grössten Platonikern der Menschheit, Platonikern, die Gesetze gaben, war der Dichter direct der Gegner. Denken Sie, wie Plato in der Republik von ihm als dem grossen Zauberer und Betrüger spricht, dem die Bürger des idealen Staates das Heimathsrecht in ihren Bezirken verweigern müssen. Denken Sie an Nietzsche's Stellung zu Wagner. Für den Platoniker ist der Dichter der absolute Mensch, der immer am Ende und fertig ist, der überhaupt ist; der Mensch, der die Masse nicht kennt, weil er selbst das Mass ist; er, der um eine eigene Sprache sich nicht ehrgeizig bemüht, weil er die Worte aller nur reimen braucht und das Unsagbare sagt, der Masslose, Aufdringliche — Platoniker sind Meister im Einhalten der Distanz, die Entfernung von den Anderen bestimmt sie, die Dichter sind überall und die schlechten Lyriker in der Dichtung und im Leben kommen einem immer zu nahe. Der Dichter ist der Unsesshafte, der sich allen überantwortet und nichts verantwortet, der Tyrann, wie ihn Emerson, dieser froheste Schüler Plato's nennt, er, der das Recht ist. Das Ideal — der grosse Schein, übersetzen wir das abgebrauchte Wort für diesmal so — das Ideal ist im Dichter immer gegenwärtig als Musik, als Farbe oder Metapher, im Platoniker immer ferne. Im Ausdruck des Dichters scheint es aufgesogen und die Verse des Dichters tanzen und taumeln wie junge Mädchen, die den Ring vom Manne empfangen und von

seiner Liebe getrunken haben. Die Worte des Platonikers sind hart und spröde wie edle Jünglinge, auf deren Stirn der Glanz des Glückes, das sie nicht zu fassen wagen, weil sie auch andere danach greifen sehen, fällt. Die Worte regen und strecken sich wie die Arme des „Adorante“.

Die Sprache des Dichters nennt man die Poesie und die Sprache des Platonikers ist die Prosa. Es ist merkwürdig und hat einen tiefen Grund: die Poesie hat Gesetze, die Prosa hat keine; die Poesie die Sprache des Menschen, der von der Freiheit herkommt, die Prosa die Sprache des Menschen, der sich von den Fesseln löst. Ich scheine Ihnen wahrscheinlich sehr conservativ mit dieser Unterscheidung. Heute gerade besteht die Neigung, Poesie und Prosa im Wesen nicht zu unterscheiden und Menschen von Phantasie, denen Verse nicht leicht fallen, schreiben Gedichte in Prosa. Ich leugne gar nicht, dass darin thatsächlich von modernen Dichtern Bedeutendes geleistet wurde und geleistet werden kann, ich will ja keine Vorschriften geben, sondern ich strebe, hier und dort ein geheimes Gesetz aufzudecken. Aber vergessen Sie folgende Thatsachen nicht: Alle grossen Gedichte der Menschheit sind in Versen geschrieben. Die Romanschriftsteller, also die Dichter in Prosa haben mit nicht vielen Ausnahmen gar keinen oder einen schlechten Stil. Die Platoniker von Plato über Montaigne bis Nietzsche haben immer eine vollkommene Prosa gehabt. Nehmen Sie die englische Litteratur in diesem Jahrhunderte! Die Kunstkritiker, Ethiker, kurz die Platoniker wie De Quincey, Landor, Ruskin, M. Arnold, Pater und nicht die Romanschriftsteller mit Ausnahme Thackeray's sind da die grossen Prosastilisten. Und heute in Deutschland! Vier bis fünf einfache Kritiker haben wirklich Stil, die anderen zu mindesten den Ehrgeiz nach Stil. Die Romane, die jetzt — nach dem Tode Fontane's — erscheinen, kann man meistens ihrer absoluten Stillosigkeit wegen nicht lesen.

Es gibt also Grenzen zwischen der Poesie und der

Prosa, nach mystischen Gesetzen sind sie gezogen. Ich will zeigen, wie ich das meine.

Nach zwei Weisen pflegt man die Dinge zu betrachten. Man nimmt sie — also hier den Ausdruck des Dichters und Schriftstellers — als etwas natürlich Gewordenes und natürlichen Gesetzen Unterliegendes. Heute sieht man Alles auf das hin an — mit vielem Recht. Die Verse und Worte sind eben nur Ausdruck, Mittel zu einem Zwecke, Talent eines Genies oder Schwachkopfes. Sie helfen der Emotion, und ob Shelley Epipsychidion oder ein Temperenzler einen Tractat über die Ehescheidung schreibt, ist für den consequenten Psychologen gleichgiltig. Shelley, heisst es dann nur, ist ein Genie und der andere — ein Temperenzler. Der Ausdruck beider ist verschieden, aber was vorliegt, ist doch immer nur Ausdruck.

Die andere Art, die Dinge zu betrachten, ist diese: Man empfindet sie als etwas Absolutes, unabhängig Bestehendes, als eine Macht. Die Verse des Dichters sind als Genie über das Leben hingestreut und nehmen nur unter dem Einflusse, dem Zauber des Dichters die Form an, an der wir sie erkennen und nach der wir sie benennen. Der Dichter also nur der Diener eines höheren Sinnes, der sich an ihm in einer ungewöhnlichen Combination von Worten, Farben etc. äussert! Deutsche Philosophen des beginnenden 19. Jahrh. haben die Verse so gelesen und ihr Empfinden, gerade weil sie sich dessen nie klar bewusst wurden, wie ein Gesetz ausgesprochen und so jedes aufrichtige Verstehen des Dichters verdorben. Nur deshalb, weil, wie ich sagte, sie für eine ausschliessende Thatsache hielten, was immer nur Sache des Tactes sein kann! Sie waren grosse, aber keine feinen, keine gewitzigten Denker. Denken ist Tact, Tact der grossen Musik, in der Alles zusammen stimmt: Nehmen Sie also meine Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa als Sache des Tactes, und wenn ich von Gesetzen spreche, so können das eben nur Gesetze sein, wie die Musik sie hat, Gesetze des Tactes, mystische Gesetze. Es ist die Art der Musik, dass sie die

Dinge als Töne, als etwas in sich Abgeschlossenes, Absichtsloses, als etwas, das in seinem Sein das Werden, in der Idee den Willen einschliesst, und das Leben selbst als Accorde und Harmonieen nimmt. Der Mystiker betrachtet die Dinge frei und die Gesetze, die sich ihm enthüllen, sind die tragischen Gesetze, nach denen sich die freien Dinge mit einander verketten und an denen sie sich verschulden und der Mystiker ist wahrhaft frei, wenn er diese tragischen Gesetze wie die Tacte einer Musik wahrnimmt. Mystisches Denken ist intuitives Denken, das heisst den Genius der Dinge ausdenken, Musik denken, den Einfällen nachdenken, genial denken, als Künstler denken. Künstler sind die Dialektiker des mystischen Lebens und Mystiker Künstler des Denkens, die wahren Freidenker. Die Künstler schaffen den Tact des Lebens und die Mystiker denken ihn. Denken wir also den Genius dessen aus, was man Poesie und Prosa nennt, den Genius des Dichters und den des Platonikers!

Auf den ersten Blick hin erscheinen Ihnen die Verse als etwas Gelöstes, Raum um sich Schaffendes. Es kommt von irgendwoher, auf Sie zu, ohne Absichten auf Sie zu haben. Wie die Wellen des Meeres, etwas Leichtsinniges, Verschwendetes, Umarmtes, ein grosses Glück, das nicht schweigen kann und manchmal geschwätzig ist! Wenn Sie Shelley oder Poe oder gewisse Gesänge von Swinburne lesen, so haben Sie diesen Eindruck. Shelley ist nur Dichter, nur Genie, alles Andere an ihm ist schlechte Form, Misverständniss, populär. Er ist gross, er ist einzig, vielleicht der grösste Lyriker der Menschheit nur dort, wo er niemanden etwas angeht, er beleidigt nur Mitglieder eines Frauencongresses mit seinen Absichten nicht und dort, wo er sich zu anderen in ein Verhältniss setzen will, findet er nur revolutionäre Gemeinplätze. Shelley darf nicht angewandt werden, das hiesse ihn zerstören. Wo er es selbst thut, ist er borniert. Man lese die letzte Hälfte des 3. Actes seines Prometheus, in dem das mächtige mythische Geschehen der ersten zwei Acte zu einem lächerlichen

Familienidyll erniedrigt ist. Shelley ist die reine Seele, die zufällig in den Körper — in the noisome body, wie Blake irgendwo sagt — fiel; durch nichts hat er sich nothwendig machen können; seine Verse sind wie ein goldener Regen, der nur in Mythen befruchtet, wie das Lachen von Sternen, das nur in den Märchen die Menschen meint. Shelley ist nur Dichter und am besten wird ihn der Platoniker verstehen. Die Worte des Dichters kommen vom Ideal her, sie fallen uns zu, sie strahlen nieder, die Worte des Platonikers nahen sich dem Ideal, sie streben aufwärts und entfernen sich uns langsam. Sie tragen anfangs noch „die Schwere vieler Erden“ an sich und verlieren immer ein wenig davon auf der steigenden Bahn nach dem, das zu nennen sie anfangs so scheu sind. Sie sind wie die Wanderer nach den grossen, scheinenden Städten! Allmählich durch den Staub der Strassen dringen die Strahlen des Zieles und berühren die Lider erst leise.

Der wahre Platoniker wählt die Worte, weil er am besten fühlt, wie viel von ihrem Sinne den Anderen gehört, oder er liebt es, die vielgedeuteten und vieldeutigen Worte, die Worte, die im Staube des täglichen Gebrauches ersticken, zu sich emporzuführen. Niemand fühlt mehr das Allgemeine, Gemeine, die ὕβρις in sich als der Platoniker und niemand hat so das Bedürfniss, das Tägliche so ewig zu sagen wie gerade er. Prosa ist Wahl, Veredlung, Bildung, die Poesie schenkt sich, führt zusammen, verwirrt, sie ist demokratisch wie ein Gott, der unter das Volk tritt. Lesen Sie die guten Prosaiker und Sie werden finden, dass diese nie mit grossen Worten beginnen. Sie nehmen die unscheinbaren und ordinären Worte, durchleuchten sie und machen sie ungewöhnlich mit einem Sinne, den die Anderen nicht kennen, bis sie ganz Licht, ganz eigenster Sinn sind. Die letzten Sätze sind da immer wie ein Abklingen von Handschellen bei einem Gefangenen, ein endliches Durchbrechen der Sonne am Nachmittage, die zum Gebete erhobenen Arme des „Adorante.“

Der Dichter empfindet für Alle und wie Alle, und

wenn er spricht, so ist es, als wären alle bisher stumm gewesen. Der Platoniker weiss zu gut, dass seine Worte jedermann redet und glaubt immer, Alles allein und zum erstenmale zu empfinden. Der Muth der grossen Dichter ist allen verständlich, das Zurückhaltende gerade am Platoniker den allerwenigsten. Der Dichter hat nichts zu verschweigen, er verschweigt auch nichts, der Platoniker sagt oft gerade das nicht, was ihn am längsten beschäftigt hat. Der Dichter thut eigentlich nichts anderes, als dass er für die grosse Seele Aller, die auch seine Seele ist, eigene Formen findet, der Platoniker sucht in den vielfach verschlungenen Körpern des Lebens seine eigene Seele. Der Dichter — schliessen wir mit den Antithesen ab — verkörpert, schafft, kommt entgegen, der Platoniker vergeistigt, erzieht, zieht herauf und entzieht sich. Wie zwei Brüder sind sie. Der Eine kommt den Berg herab, die Sonne im Rücken, in der Hand die Gaben der Höhen wie Flammen, die ihn nicht sengen, der Andere steigt den Berg herauf, seine Hände sind leer und seine Augen vergessen. Sie begegnen einander und tauschen die Zeichen, mit denen sie dem Leben verschworen sind.

Sie werden mir entgegnen, ich hätte Ihnen hier den Genius des Dichters und Platonikers geschildert und es sei die Art der Genien, dass man sie im Leben selten oder nie findet. Sie verwirren mich nicht, Sie haben vollkommen Recht und können mir viele Dichter nennen, ja die Grössten unter diesen, denen ein grosser Theil der Eigenschaften, die ich als dem Genius des Platonikers eigen nannte, zukommt. Vielleicht geht nur der Hymniker Pindar, Shelley, Whitman in diesem Dichtergenius ganz auf, der Lyriker überhaupt. Die Geschichte der Literatur, der Rassen und Zeitalter zeigt ganz deutlich, wie sich der Dichter dem Platoniker nähert und umgekehrt. Aeschylus ist beinahe noch ganz Chor, Genius, Priester, Euripides ist ein Schüler des Sokrates. Die naiven Ritterepen Frankreich's kommen nach Deutschland und werden — platonisch. Wolfram von Eschenbach ist einer der grössten Platoniker aller Zeiten. In

Goethe erfährt die ganze Renaissance eine platonische Umdeutung. Im 19. Jahrh. gibt es zwei oder drei Dichter, die nicht auch Platoniker sind. Und umgekehrt dem Platonismus Plato's begegnet ein Aehnliches. Er wird allgemein, praktisch, religiös in Christus und Plotin. Religion und Thëurgie sind praktischer Platonismus, verdichteter Platonismus. Christus ist die frei gewordene Seele Plato's, die Metapher Plato's. Von Plotin sagt sein Freund Porphyrius, er hätte am liebsten gewünscht, keinen Körper zu besitzen. Doch das nebenbei.

Das Leben bringt die Genien durcheinander, vermischt sie. Seine Formen und Wirklichkeiten sind die Verhältnisse der Genien zu einander. Ein jedes Ding ist relativ. Und wenn grosse Worte unser Leben bestimmen, so wissen wir, dass sie uns gerade soviel werth sind als wir unsere Augenblicke ihnen verantworten können. Das Ideal — ein grosses Wort, das ein Jahrhundert dem anderen zuwirft — ist gerade den Ehrgeiz werth, mit dem wir nach ihm streben, die Umstände werth, die wir machen, um zu ihm zu gelangen, die Formen werth, an denen es sich bricht. Das Ideal, das keine Formen gebiert, ist ein unfruchtbares Ideal, überhaupt Nichts, eine fromme Lüge, durch die Sie wie durch Schatten greifen. Und eben diese Formen sind die Zeichen, von denen ich sagte, dass Dichter und Platoniker sie tauschen. Die Lust des Dichters und die Sehnsucht des Platonikers — sie gehen durch diese Formen wie durch Thore hindurch. Die Formen sind das erlebte Leben, eine Unzahl goldener Thore und hölzerner Hinterthüren, durch die Sie — verschwinden, sich verabschieden. Das Ideal ist immer das, wohin Sie verschwinden, entschwinden, wo Sie nicht mehr da sind, der Sitz der Ideen Plato's, der letzte Himmel Dante's, irgend ein grosses Glück, das Sie niemandem mehr verräth. Dort ist es ganz gleichgiltig, ob Sie Dichter oder Platoniker waren, ob Sie durch die Formen hernieder- oder heraufstiegen. Sie werden nicht mehr benannt. Sie sind Dichter und Platoniker, also Idealist um den Preis, den Sie mit ihrem Leben zahlen, um den Aus-

druck, mit dem Sie sich freisprechen. Den Sinn empfangen Sie um die Worte, die Sie denken, den Schein nehmen Sie wahr an den Farben. Alles Leben ist Ausdruck, Dichter und Platoniker haben sich auszudrücken. Beide sind gross in der Kunst ihres Lebens, sie sind Künstler im allgemeinen und der Künstler im besonderen ist nichts anderes, als die Vereinigung des Dichters und des Platonikers. Ob der Dichter den Muth seines Helden durch das Drama hindurch dem Tode zuführt oder ob der mittelalterliche Mönch durch die Gebete — Zeichen seines Cultus' überhaupt — hindurch seinem Körper, dessen Leben er wie einen fortwährenden Tod empfindet, die verzückte Seele abringt, alles ist nur Form, Cultus, Kunst, Leben. Die Acte des Dramas entsprechen mystisch den vier Gebeten der ihrem Gott zueilenden Seele, l'oraison mentale, ich citiere aus einer französischen Uebersetzung des Lebens der hl. Therese, l'oraison de quietitude, l'oraison d'union und l'oraison de ravissement ou d'extase. Im letzten Acte der Tragödie hat der Dichter seinen übermenschlichen Helden durch den Tod dem Leben verlobt, in der oraison d'extase hat sich die vom Leben her pilgernde Seele dem Ideale in die Arme gelegt... C'est l'eau qui tombe de ciel et arrose le jardin. Das geistige Leben der hl. Therese ist eine Tragödie von rückwärts angesehen, sie beginnt mit dem letzten Acte, dem Todesacte und endet mit dem ersten. Wie ich schon sagte, der Platoniker hört dort auf, wo der Dichter beginnt, im Ideale und ihren Werth bestimmt das Leben, an dem sie laut, formell werden, ihre Dialektik, die mystische Dialektik des Lebens. Es ist alles nur ein Unterschied des Glückes, der mystischen virtù, an der wir die Werthe messen, die Werthe des Dichters und des Platonikers, des Tänzers und des Asketen. Die mystische Tugend ist immer die Summe von dem, was ein Ding — der Mensch oder sein Werk — besitzt und dem, was ihm fehlt. Die Summe der Gewinne des Menschen und seiner Verluste, seiner Sehnsucht und Verzweiflung, der Reinheit seines Zieles und der vielen Sünden seiner Wege, seiner Er-

innerung und Gerechtigkeit und dessen, was er vergessen und grausam von sich gestossen hat, die Summe der steilen und sonnverbrannten Pfade seines Willens und der Rosenbetten verweilender Wollust, seines Ideals und der Formen, an denen er es für Augenblicke suchte, seines Ausdruckes und seines Eindruckes, die Summe seiner Erlebnisse und seiner Spiegel. Das Leben selbst ist die mystische Tugend, die Summe der Dichterthaten und Gedanken der Platoniker, der Schönheit, die wie eine Ewigkeit oder ein Gedicht uns zufällt und der Gedanken, die an der Schönheit die Liebe zeugen — τόκος ἐν τῷ καλῷ.

Das Ideal, das Plato von der Erde abstrahiert und in's Ueberirdische versetzt hatte, es ist für uns auf die Erde zurückgefallen und hat wild und sündhaft, wenn Sie wollen, die Formen des Lebens umarmt.

Das Leben der Menschen ist nichts anderes als ein Warten auf die Flammen, die sich aus diesem bleichen Scheine lösen wie feurige Stimmen aus einem grossen Schweigen. Ob der Mensch nun als Dichter in's Leben tritt und die Flammen wie bunte Blüthen über die Dinge ausschüttet oder ob er als Platoniker sich selbst zur Flammenweihe erzieht, es ist Alles nur Sache des menschlichen Genius. Er ist niemandem verantwortlich, er ist das Glück. Man fragt die Menschen nur, ob sie Künstler sind und wie ihr Genius am Leben sich bricht. Er bricht sich — gleich dem Lichte am Prisma — an ihren Schöpfungen oder an ihren Gedanken. Im letzten Falle sind sie Künstler des Gedankens.





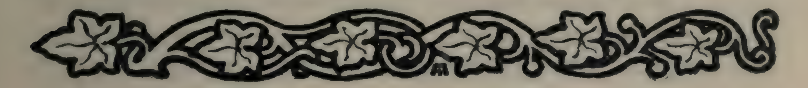
WILLIAM BLAKE.

Man nehme etwas von der schwermüthigen Wuth Michel Angelo's und etwas von der frohen Engelschwärmerei eines kölnischen Meisters, man paare der blinden Begeisterung an unendlichen Räumen und unmessbaren Flammenmeeren, vor denen Milton's Satan seine Dimensionen und seinen Muth fand, dem kindlichen Naturidealismus eines Jacob Böhme oder Otto Philipp Runge, man halte neben die Hingebung eines Prophetengeistes, der mit Zorn den harten Dingen seine Erlösungsgedanken entbinden will, die kluge Sicherheit und heitere Borniertheit eines Altengländers, der in Shakespeare's Dramen Prosa spricht, man denke sich einen Mann, der die Geschichte der biblischen Patriarchen wirklich wie die Memoiren seiner Vorfahren liest, mit jener preisenden Freiheitsliebe Walt Whitman's, die alles mit der Schärfe eines Vogelauges sieht und gerade darum keine Musik ist, man denke sich den christlichsten Mann, der die Kirchen verabscheute, einen Visionär mit der entschlossenen Muskelkraft eines Boxers — so wird man in weitesten Umrissen ein Bild von William Blake haben.

Er war Mystiker, Dichter, Maler und Zeichner. Er lebte in einer Zeit, die wohl einige Künstler, aber keine Kunst hatte, in der grosse Dichter geboren wurden und kleine schufen. Er war stark durch sich selbst und versagte dort, wo ihn seine Zeit schlecht nährte. Seine Kunstgenossen hielten ihn für verrückt.

Aber noch, als lange nach seinem Tode Gilchrist sein Leben schrieb und die Brüder Rossetti auf sein Werk aufmerksam wurden, fand man es nöthig, diesem Ausserordentlichen gegenüber sich zu helfen, indem man das Verstandene von dem ausschied, was man nicht begriff und mit schneller Bereitschaft für verrückt erklärte. Auch Swinburne wich in seinem schönen Buch über Blake manchem aus — Dichter können einander nicht ganz missverstehen. So ergab man sich denn mit der unerschrockenen Bequemlichkeit, die man nur bei Engländern findet, der Ansicht, der grösste Theil von Blake's Werk sei balderdash, bis die beiden irischen Dichter Edwin J. Ellis und William B. Yeats ihrer Gesammtausgabe Blake's eine geradezu geniale Kritik beigaben und alles Dunkel klärten. Wenn man überhaupt von einer kritischen That sprechen darf, so muss man es hier thun. Ich selbst fühle am dankbarsten meine Verpflichtung ihr gegenüber.

Was im folgenden gegeben wird, soll nicht auf kürzestem Raume eine Zusammenfassung dessen sein, was Yeats und Ellis in mehr als einem starken Bande auseinandersetzten. Es soll auch keine Ergänzung im buchstäblichen Sinne sein, keine „anderen Ansichten" bringen. Ansichten gibt es in solchen Dingen nicht. Ich will in gegenwärtigen Worten eine Paraphrase geben und vieles, dem enge Grenzen gezogen wurden, für andere Begriffsgebiete fruchtbar machen. Ich kann und will hier nur für die schreiben, die über die Anfangsgründe des mystischen Denkens — das noch immer das lebendigste Denken ist — hinaus sind.



VISIONEN.

Sein Leben verlief ohne grosse Ereignisse. In London wurde er 1757 geboren, in London ist er gestorben. Während seines ganzen Lebens, das sechzig Jahre währte, verliess er die Stadt nur einmal für kurze Zeit.

Die Eltern waren arm. Von einer Schulbildung darf man bei den Kindern kaum reden. Als sie William mit zehn Jahren in eine Zeichenschule und später zu einem Stecher am Strand schickten, thaten sie schon viel für ihn. Ihn zu einem Maler zu geben, dazu reichten die Mittel nicht mehr aus. William musste copieren und stechen nach „berühmten Mustern“ freilich, aber auch nach den Denkmälern in der Westminster Abbey, nach Flaxman und Stothard. Er kam früh in die Schule jenes erbärmlichen Classicismus, an dem das ganze 18. Jahrhundert litt und konnte leider auch in späteren Jahren sich nie ganz davon frei machen.

Selbstständig war Blake bald und gut haben es die Anderen mit ihm selten gemeint. Als er die Lehrjahre hinter sich hatte, errichtete er seine eigene Werkstatt, druckte nach eigener Methode seine Gedichte und begleitete sie mit Illustrationen. Hier inmitten von Pressen und Platten ist alles entstanden, was wir von ihm besitzen — und das ist immer nur ein kleiner Theil seines Werkes. „Ich habe mehr als Voltaire oder Rousseau geschrieben. Sechs oder sieben epische Gedichte so lang wie Homer und zwanzig Tragödien so lang wie Macbeth“, sagte er einmal zu einem seiner Freunde.

Seine Käufer verstanden ihn nicht, seine Genossen schmähten ihn, und als er 1809 im Hause seines Bruders eine kleine Ausstellung seiner Zeichnungen und Bilder veranstaltete, schrieb der Examiner über ihn als einen „unglücklich Irrsinnigen, den nur seine persönliche Harmlosigkeit vor der Zelle schützt“. Die Künstler nahmen ihn nicht ernst, das erbittert Blake, das macht ihn oft ungerecht und kleinlich. Er glaubt sich von ihnen verfolgt und wo er nur kann, fährt er gegen sie los. Man lese nur seine Randbemerkungen zu Reynold's Diskursen. Man hat den Eindruck: hier wehrt sich ein Mann mit der linken Hand, dem man die rechte abgehauen hat. „Da ich — so fängt er gleich beim Titelblatte an — da ich die Kraft meiner Jugend und meines Genius unter fortwährender Unter-

drückung Sir Joshua's und seiner Rotte von verschmitzten Söldnern, ohne beschäftigt zu werden und soweit es anging, ohne Brot zu haben, verbrauchen musste, so darf der Leser in diesen Bemerkungen nichts als Entrüstung und Rache erwarten. Während Sir Joshua im Reichthume sich wälzte, war Barry arm und hatte keine andere Arbeit als die er sich selbst gab. Mortimer hiess verrückt und Portraits wurden begrüsst und bezahlt von den Reichen und Grossen. Reynolds und Gainsborough schmierten und patzten, der eine gegen den anderen, und theilten die ganze Englische Welt unter sich. Füseli hatte sich vor Entrüstung beinahe verborgen. Ich bin verborgen." I am hid. Er war es auch, er konnte ebensowenig den anderen sich aufdrängen als von anderen lernen. So hatte er nur Verkehr mit seinem Weibe, das ihm diente, wenigen Freunden, die ihn anstaunten oder bekehren wollten und seinen Visionen, seinen „spiritual friends". Diese kamen dem Kinde schon. Mit vier Jahren hatte es die erste Vision — erzählt die Biographie. William sah, wie Gott den Kopf zum Fenster hereinsteckte, und fing an zu schreien. Ein andermal sah er durch die grünen Blätter eines Lindenbaumes weisse Engelsflügel schimmern. Geister grosser Verstorbener erschienen dem Manne und er pflegte zu sagen, was er wisse, verdanke er diesen.

So erzählt er von langen Unterredungen, die er mit den biblischen Propheten, mit Christus, Sokrates, Milton und Voltaire gehabt hatte. „Ich hatte oft Gespräche mit Voltaire, sagte er einmal zu Crabb Robinson, und er sprach zu mir: Ich habe den Menschensohn geschmäht und es wird mir vergeben werden. Meine Freunde aber haben den hl. Geist in mir geschmäht und es wird ihnen nicht vergeben werden." Auf Robinson's Frage, in welcher Sprache denn Voltaire gesprochen habe, setzte er fort: „Für mein Gefühl war es Englisch. Es war wie das Berühren einer Taste. Er schlug wahrscheinlich Französisch an und meinem Ohre klang es Englisch." Der Geist seines Bruders soll ihm seine Druckmethode dictiert haben. „Ich schreibe,

wenn die Geister mich heissen und im Augenblicke, als ich die Worte niedergeschrieben habe, sehe ich sie nach allen Richtungen hin in meinem Zimmer herumfliegen. Das Werk ist dann veröffentlicht und die Geister können es lesen. Das Manuscript ist zu nichts mehr da. Ich bin oft versucht gewesen, die Manuscripte zu verbrennen, aber meine Frau liess mich nicht.“ Wie von etwas ganz Alltäglichem, Begegnungen auf der Strasse, spricht Blake von seinen Visionen. Sie regen ihn nicht auf, er hat für sie nichts eingesetzt, sie kommen ungerufen und wenn man an die katholischen Visionäre des Mittelalters denkt, möchte man sagen, sie kommen unverdient. Sie sind seine Heiterkeit. Und heiter war Blake trotz aller bitterer Ausfälle, zu denen ihn wirkliche und eingebildete Leiden trieben, einfach war seine Meinung wie die eines Kindes bei aller Unberechenbarkeit seines Temperamentes und eine gewisse kluge Vorsicht verliess ihn nie, wie jäh auch der Zorn gelegentlich aus ihm brach. Er besass jene lebhafte Vollkommenheit des Helden, die alle Widersprüche in sich versöhnt, weil sie keine kennt. In der Poesie nahm er die Metaphern wörtlich und das einzige, worüber er sich heimlich schämte, war die Convenienz, die ihm verbot, sein Ideal zu leben. Von solchen Menschen coursieren dann immer Anekdoten. Ein Freund will ihn einmal getroffen haben, wie er und seine Frau nackt in einer Laube Milton's „Paradise lost“ lasen. „Wir sind Adam und Eva“, sagte Blake ganz ruhig zu seinem verblüfften Freunde. Auch soll er eine Zeitlang sich mit dem Gedanken getragen haben, eine Concubine mit in den Ehestand zu nehmen, wie Abraham neben Sarah, seiner Frau, Hagar, das Kebsweib, besass. Nur auf Bitten seiner Frau liess er davon ab. Blake war praktischer Idealist wie soviele der besten Engländer, frei und treu zugleich.

Er bildet ein merkwürdiges Gegenstück zu Swedenborg. Wer das Tagebuch dieses grossen Geistes kennt, weiss, wieviel die Mystik in ihm zu erlösen und wegzuwischen hatte. Eine plötzliche Angst vor seinen Sünden

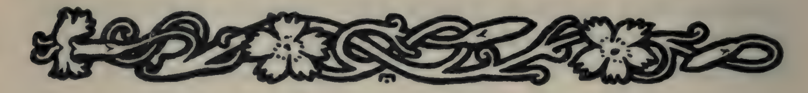
befiel den alten Mann. Er, der so stark im Leben gestanden war, fing an vor Gott und dem Tode zu zittern und schrieb sein mystisches System, das beinahe unangenehm klar ist und bisher nur alle Unverführten des Lebens zu lieblicher Schaalheit verführt zu haben scheint. Um Blake hatte sich die Welt nicht gekümmert und ihn gingen auch die Sünden nichts an. Er war beinahe antik in seiner Naivetät, zu vornehm um wie Swedenborg Absichten zu haben. Seine Schriften sind tief und werden erst dem Eingeweihten langsam klar. Swedenborg wird immer eine Gemeinde haben, solange es Menschen geben wird, die theure Waare billig haben wollen. Blake gibt nichts vor.

Ueber seine letzten Jahre war der Frieden eines Heiligen gebreitet. „I want nothing whatever. I am quite happy“, sagte er zu seinem Freunde, dessen Reminiscenzen uns einige seiner Gespräche mit ihm mittheilen. Er starb, ohne krank gewesen zu sein. Auf seinem Sterbebette noch dichtete er heilige Lieder und sang sie zu eigener Musik. Seit frühester Jugend hatte er es so gethan. „Er starb wie ein Heiliger“ sagte einer aus seiner Umgebung. Das ganzes Leben hindurch war er Revolutionär gewesen, Revolutionär, ohne gehört zu werden. Er konnte die Dinge nicht beim Namen nennen.

Man wundert sich allgemein über die Unvollkommenheit seines Hauptwerkes — seiner prophetischen Bücher. Ich werde später darauf zu sprechen kommen. In Einem ist Blake immer klar und sein Ausdruck vollkommen: wenn er seine Sehnsucht nach Inspiration singt. Hier wachte sein Gewissen und hier konnte ihm sein Leben dienen. Wer ihm seine Phantasie störte, ob es ein Freund oder die Philosophie eines anderen war, der griff in seine Scham. Er trug sie frei umher, dieser freieste Mann, und nannte die Neinsager Diebe und hieb sie irgendwie nieder.

Blake ist der unerschrockenste Lehrer von der Wirklichkeit der menschlichen Phantasie, seine Ethik ist die

Ethik der Phantasie — imagination — und darin liegt seine Bedeutung. Er hatte nur ein Gewissen und dieses war die Phantasie, dieses gewissenloseste Ding.



MYSTIK.

For Life is sweet to Los the wretched.
Vala.

Blake kannte Paracelsus und Böhme, vielleicht auch Cornelius Agrippa. Auch mit der Cabala mag er auf Umwegen vertraut geworden sein. Recht eigentlich hat er sein System an Swedenborg gebildet. Swedenborg hatte gerade damals unter den Gebildeten und Ungebildeten in London viele Anhänger, Blake las schon als Knabe in seinen Schriften, später bildete er seine Lehre aus, verwarf und vertiefte. Ja, es gab für ihn eine Zeit, wo er von Swedenborg nichts wissen wollte. In Milton nennt er ihn „Samson shorn by the churches". Er war der erste, der diese Compromissmystik richtig erkannte. Gerade Swedenborg's Schüler mögen ihn da unfreiwillig unterstützt haben. Swedenborg's Moral war für ihn eine Zeitlang die Moral aller professionellen Engel, die unerbittlich erröthen und mit Langmuth die Sünder verdammen. Nur in der Auslegung der Bibel folgte er ihm ganz. Die Bibel war für beide das grosse Symbol für das Leben der Menschheit und des Individuums — jeder von uns erlebt so zu sagen die Bibel. Die Ethik Blake's spricht daher vom Paradiese des Menschen, dem Falle und der Sünde, dem Leiden und der Erlösung.

Im mystischen Paradiese waren die Menschen geschlechtslos, und weil sie nicht zeugten und gebaren, so wussten sie nichts vom Tode. Sie hatten keinen Willen und darum kein Schicksal. Sie litten nicht, weil sie nicht handelten und mit den Spiegeln fehlte ihnen die Sehnsucht. Sie wussten nichts vom Raume, denn sie waren

überall, sie nahmen die Zeit nicht wahr, denn alles war Ewigkeit. Sie kannten das Ideal nicht, denn sie waren es selbst, sie kannten die Schönheit nicht, denn sie waren sie selbst und ihrer Unsterblichkeit waren Götter fremd. Weil sie nichts zu vergessen hatten, so brauchten sie sich nicht erinnern, und die allgemeine Gleichheit schloss das Mitleid aus. Und wenn sie sich selbst ansahen, so sahen sie Alle und ihre Selbstliebe war unendliche Sympathie. So ungefähr schildern alle Mystiker von Plato bis Blake das Paradies. Böhme nannte es in einigen Versen den Ort, wo die Zeit Ewigkeit war, Swedenborg die „älteste Kirche", und wenn man Blake gefragt hätte, wo denn sein Paradies liege, würde er geantwortet haben: In der Phantasie, dort, wo die Dinge Visionen sind. Sie ist die erste und einzige Thatsache. Sie war da vor der Erschaffung der sichtbaren Dinge und was wir sehen, sind nur Schatten, die das ewige Licht wirft. Einst war die Welt wirklich so, wie das Auge des Sehers sie sieht, alle Menschen waren einst Dichter und Felsen und Bäume und Thiere Menschen.

Each grain of sand,
Every stone on the land,
Each rock and each hill,
Each fountain and rill,
Each shrub and each tree,
Mountain, hill, earth and sea,
Cloud, meteor and star
Are men seen afar.

Blake drückt concret aus, was Dichter und Philosophen vor und nach ihm mit der „allgemeinen Sympathie" und dem „Geiste der Natur" abstract bezeichnen. Nur heisst „Natur war ganz Geist" für ihn: Es gab keine Natur. Für ihn ist erstes Prinzip seiner Mystik, was für andere nur Stimmung seltener Augenblicke sein kann, Töne, die verhallen. Womit seine Mystik die ganze Menschheit von einst begabt, ist in Resten auf dieser Erde im Geiste der Inspirierten erhalten, in der Seele der Kinder wie in kleinen Spiegeln aufgefangen. Was das Seherauge in Verzückung schaut, war einst Thatsache im mystischen Paradiese, im

spirituellen Garten der Hesperiden. In ihm offenbart sich die Ewigkeit zeitlich und in Blake's Gesängen ist Los, der Gott der Zeit, zugleich der ewige Prophet —

> At will to murmur in the flowers small as the honeybee,
> At will to stretch across the heavens and step fróm star to star.

Blake's Ethik ist die Ethik des Dichtergeistes. Das Wissen des Mystikers ist die Macht des Dichters. Wenn einst alles Harmonie war, so bringen die Dichter sie auf viele Arten wieder, diese „metaphysischen Tröster". Wenn sie einer grossen Liebe einen schnellen Tod, einem wahnwitzigen Willen ein abdämmendes Schicksal, einer blinden Sehnsucht wundersame Spiegel, lang hingezogenem Entsagen das plötzliche Scheinen der Schönheit geben, so handeln sie ahnend die Weisheit mystischen Denkens. Sie reimen und die Reimworte sind die mystischen Werthe des Lebens, die wie die Farben des Spectrums complementär sind. Und wo zwei dieser Werthe zusammenfliessen, bilden sie eine Ewigkeit und die Phantasie hat sie geschaffen.

Diese willenlose, leidlose, geschlechtslose — wie Blake und nach ihm Shelley gerne sagten — hermaphroditische Menschheit fiel aus dem Reiche der Phantasie in das Reich der Natur . . . Nein, die Natur fiel aus der Phantasie, so muss man es formulieren, wenn man Blake versteht. Aus den Seelen fielen die Körper, aus der Ewigkeit die Zeit, aus der leidlosen Sympathie der Wille und aus dem Willen das Schicksal, vor die Thaten fielen die Leiden und vor dem Manne liegt das Weib. Der Mensch war von seinem Ideale getrennt und vor den Spiegeln der Schönheit sah er sich anders. So umschreibe ich Blake's Lehre von den Emanationen. Sie bilden ein Ganzes in der Phantasie und sind getrennt in der Wirklichkeit. Der Geist emanierte in die Natur, die Seele in den Körper, die Ewigkeit in die Zeit, der Wille in das Schicksal, der Mann in das Weib, der Künstler in sein Werk und der Mensch in sein Ideal. Ein jedes Ding verhält sich zu seiner Emanation wie das Positive zu seinem Negativ, die Bejahung zu seiner Ver-

neinung, das Männliche zu dem Weiblichen. Die alles Leben umfassende Unterscheidung zwischen männlich und weiblich, die Blake von Paracelsus übernahm, bestimmt Blake's ganzes System und gibt seinen Versen und Zeichnungen eine eindrückliche Sinnlichkeit. Diese Geschlechtsmystik entspricht dem Phallusmythus der alten Völker. Der Unterschied in den Geschlechtsorganen ist gleichsam die geistige Urzelle, aus der alle anderen Gegensätze herauswuchsen.

Die Trennung also des Dinges von seiner Emanation hatte das Leben als Folge, wie wir es in uns und unter uns sehen — das Leben, das an den Gegensätzen wie Liebe und Tod, Sünde und Gesetz sich offenbart. Und dass wir nicht alle und nicht immer Dichter sind, sondern die Phantasie uns nur auf Augenblicke angehört, auch das verdanken wir dieser Trennung. Dem Menschen sind auf diese Weise zwei Wege gewiesen. Entweder er geht den Weg der Phantasie oder den der Vernunft, den Weg des Dichters oder den des Gesetzes, den Weg Christi oder den Satan's, den Weg der Seele oder den des Körpers, den Weg des Adlers und des Mannes oder den Weg der Schlange und des Weibes, den Weg endlich des Lebens oder den des Todes. Ein Ding wird er immer auf seiner Bahn treffen. Die Phantasie nennt es Liebe, das Gesetz Sünde, sich selbst nennt es Sehnsucht.

Den Weg der Phantasie geht der Dichter, der Unvernünftige, der Ungesetzliche, der Unmoralische, der Thätige — jede echte That ist ungesetzlich — der „Brecher alter Tafeln", wie Nietzsche sagt, der Paradoxe, Übermüthige, er, dessen Geist den Stoff und dessen Wille das Schicksal zähmt, der Mann, dem das Weib nur der Durchgang seiner Liebe zu erhöhtem Leben ist, er, der gegen den Sinnenschein zu glauben vermag, der Übersinnliche, der über den Raum hinweg das Unendliche schaut und im Augenblicke eine Ewigkeit zu erleben vermag, der Visionär mit dem schlechtesten Gedächtnisse, der kindlichste Mann, der Verzeihende. Das lebendigste Symbol für diesen Menschen

sah Blake in Christus, dem Freunde der Zöllner und Dirnen. Blake's Christus nimmt in gleicher Weise Theil an dem Uebermenschen Nietzsche's und an dem Christus, wie ihn Sören Kierkegaard der „Christenheit“ vorhält. In dem Gedichte „Everlasting Gospel“ schildert er ihn . . . .

> Was Jesus humble or did He
> Give any proofs of humility,
> Boast of high things with a humble tone
> And give with charity a stone?
> When but a child He ran away
> And left his parents in dismay.
> When they had wandered three days long,
> This was the word upon his tongue:
> „No, earthly parents, I confess
> I am doing my fathers business.“
> When the rich learned Pharisee
> Came to consult him secretly,
> Upon his heart with iron pen
> He wrote „Ye must be born again“.

Für diesen Menschen schrieb Blake in seinem Prosawerke „The Marriage of Heaven and Hell“ seine Proverbs of Hell. Hell bedeutet in dieser Frühperiode seiner Ethik den Ort des Muthes — energy is eternal delight —, den Ort der Unvernunft, über den die Engel Swedenborg's „blau“ vor Scham werden. Ich will einige Proverbs citieren:

> The road of excess leads to the palace of wisdom. Prudence is a rich ugly old maid courted by incapacity. He, whose face gives no light, shall never become a star. A dead body revenges no injuries. The wrath of the lion is the wisdom of God. One thought fills immensity. Every thing possible to be believed is an image of truth. The eagle never lost so much time as when he submitted to learn of the crow. Improvement makes straight roads, but the crooked roads without improvement are the roads of Genius. Where man is not, Nature is barren.

Tod bedeutet, kurz gesagt, die Uebermacht der Emanation. Wenn unser Geist der Natur dient und knechtisch sammelt, was sie träge lehrt, die Inspiration für die Er-

fahrung hingibt, wenn unsere Seele, in den Körper gekerkert, den Sinnen Recht gibt, wenn unser Muth in der Liebe zu einem Weibe ertrinkt und der Wille im Wehe über ein Schicksal welkt, dann sind wir todt. Wir verlieren die Phantasie und finden die wehrende Klugheit. Das Gesetz schnürt den frei geborenen Geist und mit der Vernunft versichern wir uns gegen die, welche von Ewigkeit her uns zu Dienern bestimmt sind. Alles, was Blake hasste, legte er in den Namen Satan, sein „Ewiges Nein". Er ist die Natur, die Vernunft, das Gesetz. Er stellt Fallen und wirft die Schönheit des Weibes und der Natur den Visionen in den Weg. Satan ist endlich jede positive Religion. Wenn je ein Verherrlicher Christi ganz unchristlich im Sinne von Kierkegaard's Christenheit war, so war es Blake. Jehovah, der vor den Willen eines Volkes die Gesetztafeln von Sinai stellt und alle anderen Religionen, die in Symbolen und Götzenbildern die Phantasie fangen und fesseln, sind Werkzeuge des Teufels und bringen den Tod.

Wenn nun die Menschen von der Sünde sprechen, so thun sie es, weil sie den Tod gekostet haben. Es ist nicht, wie Jehovah sie lehrte: Weil sie gesündigt hätten, müssten sie sterben. Die Phantasie kennt keine Sünde und vor den Thoren, die in's Leben führen, steht: Alles ist erlaubt. Wenige haben eine erhabenere Conception von der Sünde gehabt als Blake selbst. Sie ist erhaben weniger darin, was Blake sagt als in dem, was er suggestiert.

Der freie Wille weiss von einer Sünde nichts. Erst wenn das Schicksal, gross und üppig geworden, vor ihn tritt und ihn prüft, da fällt er zurück und sieht, dass er unfruchtbar geworden ist, wird feige, heisst den Muth eine Sünde unter Umständen und die Vorsicht eine Tugend auf alle Fälle. Die Liebe des Mannes, die frei im Wesen ist, kannte ebenso wenig die Sünde, bis sie schwach wurde und das Weib stark werden liess. Und was einst des Mannes Stärke war, wirft das Weib ihm als Blösse vor die Füsse. Und der Mann klaubt sie auf, bedeckt sie und nennt sie Sünde.

Und weil er doch fühlt, dass sie wohl thut, so findet er ein Gesetz und nennt es Ehe. Und weil unsere Seele nicht durch unseren Körper und unsere Freuden nicht durch unsere Schmerzen können, so schilt der Körper die Seele und der Schmerz die Freude schwach und erbärmlich. Die Seele wird erbost und schreit heiser wie die eines Asketen: Der Leib ist die Sünde, geisselt ihn, oder sie wird nachgiebig und klug wie die eines Logikers und sagt weise: Lassen wir uns auf nichts ein, was Auge und Ohr uns nicht zuerst bewiesen haben. Und die Schmerzen, die wie Distelhaufen auf den Wegen der Freuden lagern, raunen diesen zu: Seid klein, versteckt Euch, thut als ob Ihr nicht da wäret, zum mindesten weicht aus, dann heften wir uns nicht an Eure Gewänder! Und als wir vernünftig wurden, da wurden wir an der Phantasie unfruchtbar. Wir fühlten uns verkauft und nannten sie Verrätherin und Dirne und verwiesen ihr die Strassen der Tugend und reinen Vernunft.

Was im Reiche der Vernunft und rightiousness Tugend ist, ist im Reiche der Phantasie Sünde. Alle Moral ist Feigheit vor der Phantasie — Nietzsche sagte, vor der Macht. Was die Dogmen einer Religion oder Gesellschaft Tugend nennen, ist Unfruchtbarkeit und Leiden an ihr und wer die Sünde verflucht, stellt seine Unfähigkeit an den Pranger. Wer mir die Phantasie raubt, der vergewaltigt meine Unschuld und mein Zorn gegen diesen — ihn, der „Aergernis erregt" — ist heilig, der Zorn des Propheten. Wer das Mitleid predigt, bekennt seine eigene Noth. Mitleid setzt Unfreiheit und Ungleichheit voraus.

Pity would be no more,
If we did not make somebody poor.

„Pity divides the soul", wir haben kein Recht uns dem anderen aufzudrängen und der, dem wir unser Mitleid schenken, muss schamroth werden, wenn er noch eigenes Leben in sich trägt.

Blake's Ethik ist natürlicher und nicht angewandter Idealismus. Dadurch unterscheidet sie sich von der Ethik

Plato's und aller Platoniker. Sie ist nicht katholisch. Im Zeitalter Rousseau's, Schiller's und der französischen Revolution klingt sie fremd und bereitet auf die besten Geister des 19. Jahrh. vor. Sie züchtet Ideale und schreibt sie nicht vor. Sie hilft nicht mit einer fremden Liebe und nennt sich nicht barmherzig. Sie ist strenge und unterscheidet. Sie sagt dem Menschen: Wenn deine Liebe, mit der du dich selbst liebst, nicht so gross ist, dass sie den anderen sich mittheilt, so ist sie werthlos und ein hässlicher Wurm an deiner Seele. Wer mit einer Liebe zu dir kommt, die du nicht kennst und sie dir wie einen schönen Mantel um die Seele hängt, der hat dich nicht befreit, sondern die Seele dir für einen Mantel abgehandelt. Dein Ideal ist Lüge, wenn es dir nicht aus deinem eigenen Leben wächst. Die Liebe muss auflodern aus dem, was der Geringste der Menschen sein Eigenstes nennt, in Sehnsucht muss sie auflodern und die Flammen der Grossen und Kleinen müssen sich oben um den Thron dessen, der sich Gott nennt und nichts anderes ist als was im Menschen das Leben ist, ballen und wenn einer kommt und den Menschen einen kurzen Namen für ihre Liebe gibt, so mögen sie ihn Erlöser nennen. Er tritt unter die Menschen mit seiner unendlichen Liebe und dann erst werden sie diese als die Wahrheit erkennen, wenn sie in ihr die kleine Liebe fühlen, mit der sie sich selbst lieben. Und die unendliche Liebe heisst die Phantasie und die Menschen müssen erfahren, dass sie ihr wahres Leben ist. Und die fremde Liebe, die auf den Tafeln und in den Büchern als Gesetz und Heilmittel eingeritzt und eingeschrieben ist, werden sie Lüge nennen und sich von der Seele wischen, wie einen Schmutz, mit dem man sie bewarf. Und wenn den Menschen gesagt wird, sie sollen sich selbst lieben, so heisst das soviel: Sie sollen ihre Emanation lieben, ihre Liebe lieben, auf dass diese nicht in Hass sich kehre. Die Seele soll den Körper und dieser das Weib lieben, damit die Seele stark in der Anerkennung werde und ungestillte Begierde ihren Muth nicht binde. Ihre Freude liebe den

Schmerz, damit sie klarer werde, ihr Wille das Schicksal, auf dass er blinke wie ein Schwert, das lange im Feuer gelegen. Ihr Geist sehe in die Natur, nicht um Gesetze zu suchen, in denen sie ausruhen können, sondern um den Gott aus dem Baume und die Fee aus der Blume zu locken. Ihr Leben liebe den Tod um der ewigen Phantasie willen. Und wenn andere ihnen die Sünden vorzählen, so sollen sie wissen, dass diese dem Menschen immer vergeben werden. Das Leben ist ein ewiges Verzeihen der Sünden, und wer den Menschen die Sünde nachwirft, der trennt sich von der „Brüderschaft" und sagt, dass der Leib ein anderes Gesetz habe als der Geist. Und nur solange die Menschen glauben, dass dem Leibe dasselbe Gesetz wie dem Geiste, also kein Gesetz war und dass die Sünde, die die Seele nicht beleidigt, auch den Körper nicht befleckt, solange werden sie frei sein und der Phantasie angehören. Die Menschen sind gefallen. Ihrer Seele wurde ihr Körper zu Leide, ihrem Mannesmuthe das Weib, ihrem Willen das Schicksal. Sie werden erlöst, wenn sie ihre Liebe sich zur Freude lieben. Sie fielen in den Körper, ihre Liebe fiel in die Liebe zum Weibe wie in den Irrthum und sie werden den Irrthum abthun, wenn sie muthig durch ihn gehen zur Wahrheit, die immer nur die Phantasie ist und nicht feige ausweichen und aus dem Irrthum eine Vorsicht machen. So ungefähr mag man Blake's Evangelium — everlasting gospel — paraphrasieren. Es war das Evangelium Christi und der ersten Christen, wie er sagte.

Christus war, wie ich schon erwähnte, für Blake das eindrücklichste Symbol des Lebens. Er kam aus dem Reiche der Phantasie auf die Erde, nahm den Menschenleib an und that ihn am Kreuze ab. Er wies auf die Ewigkeit und sagte: Eure Sünden sind Euch vergeben, und heiligte das Leben. For everything that lives, is holy. Nichts geschieht, dass in ihm sich nicht wie im Symbole, also dem lebendigen Ideale widerspiegeln darf. Wie das Samenkorn in die Erde sinkt und als Pflanze dem Lichte zurückkehrt, wie unsere Liebe in den Leib des Weibes

sich ergiesst und ein Leben daraus erzeugt, wie unser Geist in die Natur bohrt und eine Vision ihm aus ihr ersteht, wie unser Wille dem Schicksale in die Arme fällt und zu neuer Stärke sich ihm entwindet, wie unsere Seele sich mit dem Körper gürtet und das Leben mit dem Tode, so wurde Christus Mensch, die Phantasie tauchte in die Natur und überwand sie zu einem Leben. Unser Leben ist Bewegung, „ewige Wiedergeburt“, self annihilation und Auferstehung.

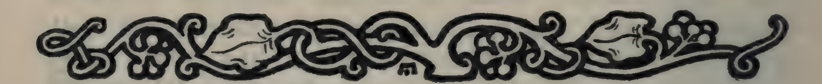
But males immortal live by female deaths.

Alles ist gut, das dem Leben dient.

Oh Vala, what is Sin? sagt in „Jerusalem“, dem längsten Werke Blake's, Jerusalem, die Phantasie, zu Vala, die als Natur zuerst ihr Schatten ist und als Vernunft sie dann verbannt, O Vala what is Sin? that thou shudderest and weepest at sight of thy once loved Jerusalem! What is Sin but a little error and fault, that is soon forgiven. Und in der Einleitung zu demselben Buche sagt Blake von sich: I am perhaps the most sinful of men, I pretend to no holiness, yet I pretend to love, to see and to converse with man as man and the more to have an interest in the friend of simers. Und dann in jenem frühen Prosawerke, in welchem er die Partei des Teufels, wie ihn die Kirche verdammt und nicht Satan's, wie er später in seinen Gesängen einfach für Kirche und Gesetz steht, in Marriage of Heaven and Hell, sagt er so ausgezeichnet über Milton: The reason Milton wrote in fetters, when he wrote of Angels and God, and at liberty, when of Devils and Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it. Mit wenigen und anderen Worten ist H. Taine's Kritik dieses Dichters vorweggenommen. Blake's Ethik ist nämlich auch wie die Nietzsche's die Ethik eines „Artisten“. Der Künstler ist der wahre Mensch, the true man. Er sucht nicht die Schönheit da und dort, er findet sie überall, ihm wächst sie aus der ganzen Natur. Die Kunst soll nicht verführen, sondern zurückführen, sie gibt nicht Ideale, sondern ist das Ideal, sie begleitet nicht das

Leben, sondern ist das Leben. Vor allem — sie verallgemeinert nicht im Sinne des 18. Jahrh. Immer und immer wieder kommt Blake — vor Ruskin und den Praeraphaeliten — auf den Künstler zurück, der gerade das Unscheinbarste hervorzuheben hat. Der Künstler ist Particularizer. Nur so kann das Leben erhalten bleiben.

What is general nature? Is there such a thing? What is knowledge? Is there such a thing? Strictly speaking, all knowledge is particular. Zu dem Satze in einer Charakteristik Reynold's: He was a great generalizer, generalizing and classification is the great glory of the human kind, schreibt er als Glosse: To generalize is to be an Idiot. To particularize is the alone distinction of Merit. „Christus ist der wahre Künstler" und die Kunst nur ein Symbol des Lebens — der Künstler, der seinen Geist durch Worte, Farben und Linien offenbart, ist das erhöhte Abbild des Menschen, dessen Seele durch den Körper scheint. Der Geist des Künstlers bindet sich mit den Worten und Linien wie Christus mit dem Menschenleib und die neue Welt, die daraus entsteht, ist die Phantasie. Worte und Linien sind das Schicksal des Künstlers, durch die er seinen Geist zu erlösen hat. Sie lieben ihn, wie das Weib die Liebe des Mannes liebt. Und nur die Kunst ist echt, in der die Worte und Linien Durchgang, Symbole und nicht das Ende bedeuten. Die wahre Kunst ist gothisch, sie leitet über..... Blake's Kunst hat seine Aesthetik nur schlecht verstanden.



MYTHUS.

The rest is only delusion . . .
Vala.

Um es nur gleich zu sagen, ich will und kann hier nur das Wesentliche von Blake's Mythus darstellen. Yeats und Ellis haben sehr Recht, wenn sie behaupten, eine vollständige Kritik würde den dreifachen Raum des Textes

einnehmen müssen. Der Raum, über den ich verfüge, ist klein.

Blake's Mythus ist der Mythus des Menschen, der eternal humanity, des Mikrokosmus. Er ist der Mythus des gefallenen Menschen, das mystische Paradies hat keinen Mythus. Mythus ist gefallene Mystik. Er schildert die Stadien des Falles und der Erlösung der Menschheit und die mythischen Personen sind Zustände, states, in denen sich ein ganzes Zeitalter, ein ganzes Volk befand und der einzelne Mensch sich immer wieder befindet.

Vier Lebensmächte beherrschen den Menschen Blake's. Sie entsprechen den vier Elementen, den vier Himmelsrichtungen. Es gibt nichts Geschaffenes, das an ihnen nicht theilnimmt. Sie sind der Geist, das Gefühl, das Wachsen und der Instinct. Blake nennt sie Zoas (ζῷα) und gibt jeder Zoa einen Namen. Urizen ist der Geist, er herrscht im Kopfe, im Süden, sein Symbol ist das Feuer. Luvah ist das Gefühl, er herrscht im Herzen, im Osten, sein Symbol ist die Luft. Tharmas ist das Wachsen, er herrscht in den Lenden, im Westen, sein Symbol ist das Wasser. Urthona ist der Instinct, der Mensch hat an ihm Theil wie an Zeit und Raum, er herrscht im Norden, sein Symbol ist die Erde, die „dunkle Masse", in die alte Mythen den Geist der Prophezeiung legen, Goethe's Erdgeist, Shelley's Demogorgon.

Solange nun der Geist inspiriert ist, die Gefühle und die Lust der Lenden ihm dienen, ist der Mikrokosmus vollkommen oder wie Blake sagt, die Menschheit ist „im Busen Gottes." Urthona schweigt in ewiger Gegenwart.

Die Menschheit fiel. Urizen sinkt aus der Ekstase in die Welt Urthonas, in die Materie, die dem Feuer das Licht nimmt. Der Mensch wird „persönlich." Luvah steigt vom Centrum in den Süden, vom Herzen in den Geist, assumed the world of Urizen. Tharmas und Urthona behaupten ihre Stellungen. So schildert Blake das erste Stadium des Falles. Der menschliche Geist verliert die Sicherheit des Glaubens und frägt ungeduldig nach der

Zukunft. Seine Sehnsucht wird dumpf und sein Wissen lichtlos. Er sammelt Erfahrungen — experience ist in Blakes Terminologie immer der Gegensatz zu inspiration —, zieht Schlüsse, Die Erinnerung macht ihn melancholisch ... Noch hat er keine Masse. Luvah gibt sie. Die Gefühle bestimmen den Kopf, das Verhältniss des Menschen zu Gott, zu den höchsten Dingen überhaupt, sie, die immer vage wie die Luft sind, wenn sie nicht dienen. Yeats und Ellis meinen, Blake wollte mit diesem Zustande das Gefühlschristenthum — the false Christ — kennzeichnen. Blake hat sich über mögliche Deutungen nicht ausgesprochen. Im allgemeinen kann man sagen: die Gefühle machen den Menschen gewissenlos. Sie bringen in der Religion den Pietismus, im Spinozismus einen Jakobi, in der Politik den Liberalismus, im Leben im allgemeinen und in der Dichtkunst die schlechten Lyriker hervor. Das Leben des gefallenen Menschen ist ein ewiger Kampf zwischen Urizen und Luvah, zwischen dem eng gewordenen „personal" Geist, der uns auf uns selbst weist und den Gefühlen, die als Mitleid oder Pietät uns immer dem Anderen verschenken wollen. Doch die Gefühle sind dem Menschen eine schlechte Wehr und erst wenn Luvah sich seinen blinden Kopf blutig geschlagen hat, erwacht Urizen aus seiner Lethargie und errichtet seinen Thron im Centrum, im Herzen. Der Geist wird Vernunft, gibt Gesetze und bindet die Gefühle, die blind nach Gott tasteten, in Dogmen. Die positiven Religionen entstehen. „Urizen und Luvah, sagen die beiden Kritiker Blake's, sind die entgegengesetzten Prinzipien des gefallenen Menschengeistes, Der Eine sucht ihn in harten Egoismus zusammenzuziehen, der Andere ihn in weichen Liberalismus auszudehnen. Der Eine möchte das persönliche Leben wahnsinnig vor Stolz machen, der Andere es in heuchlerische Demuth auflösen. Dem Einen verdanken wir die Kriege, dem Anderen die Friedensapostel und alle Kirchen des Christenthums, die nach Herrschaft strebten. Der Eine ist der falsche Jehovah, der Andere der falsche Christus der Völker gewesen."

Urizen macht die Geschichte und Luvah die Religionen.

Tharmas und Urthona, sagte ich, behaupten ihre Stellungen, doch auch an ihnen geht eine Veränderung vor. Tharmas wird traurig wie das Wachsen, dem die Blüthen und Früchte alljährlich abfallen. Urthona wird durch das Eindringen Urizen's getheilt. Ein Theil bleibt in der Macht Urizen's, er wird der Instinkt im Menschen, das, was der Mensch mit niemandem theilt, der Egoismus, der sich alles opfert, der Kampf ums Leben und der Tod. Der andere Theil entflieht und lebt als Los fort, als Zeit und Prophet der Ewigkeit, als der ewige Dichtergeist. Urthona ist im weitesten Sinne das grosse Sein, Boehme's „Spiegel Gottes", der Fall zerschlug ihn gleichsam in den Menschen und den Dichter, in das, was sich immer und überall zu behaupten sucht und stirbt und in das, was sich in jedem Augenblicke aufgibt und darum ewig lebt.

Diese Lebensmächte nun besitzen jede ihre Emanation. Ahania, Vala, Enion und Enitharmon heissen sie entsprechend. Die Handlung, wenn ich so sagen darf, beginnt mit der Trennung der Emanation von der Zoa. Im Eden ruht die Emanation in der Zoa wie ihr Glück, wie die Schönheit in der Seele des Dichters, die ewige Befruchtung. Im gefallenen Zustande hat sich die Emanation von der Zoa losgerissen und aus ihr das Spectre gelöst. Ich übersetze Spectre gleich mit „Tod", der Begriff Tod ist so weit, wie Blake ihn eben fasste und mag im einzelnen beschränkt werden. Das ist nun typisch und begreift das ganze mythische Geschehen in der Mystik Blake's. Ahania heisst die Emanation Urizen's. Sie ist sein eternal delight, sie ist alles, was seine Begeisterung nährt — näher darf man ihr Wesen nicht bestimmen. Wenn es nun heisst, Urizen fällt, die Inspiration weicht der Vernunft, so bedeutet das für Ahania: Sie gewinnt Macht über Urizen, sie wird an seiner Schwäche stark. Urizen nennt Ahania seine Sünde und stösst sie von sich. Die Moral verbannt alles Verführende, oder besser gesagt daran, dass sie über-

haupt etwas als Verführung empfinden muss, kennzeichnet sie sich als Moral. Zwischen dem Menschen und der „Freude“ steht die Vernunft oder wie der Mythus sagt: Ahania zog aus Urizen das Spectre und das Spectre ist die Vernunft, das Gesetz, die Ordnung. Er verfolgt Ahania wie der Tod das Leben. Es ist das Schicksal der gefallenen Zoa, dem Willen des Spectre sich zu ergeben. Spectre ist schliesslich nichts anderes als der „Wille“ Schopenhauer's.

Blake hat nie deutlicher geschrieben, als wenn er schildert, wie Urizen Ahania verwirft (Vala III) . . .

Shall the feminine indolent bliss, the indulgent self of weariness,
The passive idle sleep, the enormous night and darkness and death,
Set herself up to give her laws to this active masculine virtue?
Thou little diminutive portion, that darest to be counterpart,
Thy passivity, thy laws of obedience and insincerity
Are my abhorrence.

Nichts ist wiederum schöner unter seinen Versen als die Klage Ahania's um Urizen in dem kleinen Buche Ahania, das neben „Visions of the Daughters of Albion“ Blake's Meisterwerk ist.

And the voice cried: Ah Urizen! Love!
Flower of morning! I weep on the verge
Of Non-entity: how wide the Abyss
Between Ahania and thee!

I lie on the verge of the deep,
I see thy dark clouds ascend,
I see thy black forests and floods,
A horrible waste to my eyes.

Weeping I walk over rocks,
Over dens and thro' valleys of death.
Why did'st thou despise Ahania,
To cast me from thy bright presence
Into the world of loneliness?

I cannot touch his hand
Nor weep on his knees nor hear
His voice and bow, nor see his eyes

And joy, nor hear his footsteps and
My heart leap at the lovely sound!

I cannot kiss the place,
Wherein his bright feet have trod,
But I wander on the rocks
With hard necessity.

Where is my golden palace,
Where my ivory bed,
Where the joy of my morning hour,
Where the sons of eternity singing?

To awake bright Urizen my king,
To arise to the mountain sport,
To the bliss of eternal valleys,

To awake my king in the morn:
To embrace Ahanias joy
On the breath of his open bosom.
From my soft cloud of dew to fall
In showers of life on his harvests.

When he gave my happy soul
To the sons of eternal joy,
When he took the daughters of life
Into my chambers of love,

When I found babes of bliss on my beds,
And bosoms of milk in my chambers
Fill'd with eternal seed.
O! eternal births sung round Ahania
In interchange sweet of their joys.

Swell'd with ripeness and fat with fatness,
Bursting on winds my odours,
My ripe figs and rich pomegranates,
In infant joy at thy feet
O Urizen sported and sung.

Then thou with thy lap full seed,
With thy hands full of generous fire
Walked forth from the clouds of morning,

On the virgins of springing joy,
On the human soul to cast
The seed of eternal science.

Vala ist die Emanation Luvah's. Sie ist die Natur, die Schönheit der Natur, die sinnliche Schönheit. Je tiefer der Geist fällt, umso üppiger wird sie. Die Gefühle wollen sie dann begreifen und sie werden krank an den Geheimnissen, die sie in ihre vielen Schleier hüllt. Es ist die Art der Gefühle, das Geheimnis zu lieben und sich an ihm zu schwächen. Sie machen den Menschen klein vor der Natur, und im Mythus erscheint Vala in letzter Verwandlung als Rahab, das ist Babylon, die grosse Hure der Apokalypse. Sie schneidet den Menschen die Adern auf, heisst es von ihr, fängt in Bechern das Blut und setzt es auf die Altäre, und der Mensch betet nicht Gott, sondern seine eigenen Gefühle und Opfer an. Religion und Natur werthen im Mythus Blake's gleich. Vernunft und Bigotterie oder Sentimentalität sind der Geist und die Liebe, die sich der Natur ergeben haben, die Menschheit macht aus der Noth eine Tugend, die verschwiegene Furcht sucht in der Natur Gesetze und nennt sich Vernunft, sie betet die Geheimnisse an und aus unerwiderter Liebe entstehen die Religionen. Die Vernunft sucht das Geheimniss zu zerstören, Voltaire-Urizen greift das Christenthum (Luvah) an, ohne zu wissen, dass demselben Übel zwei Leiden entsprangen. Luvah ist endlich der Mensch überhaupt, an dessen Liebe der Tod gebunden ist und der Tod ist das Spectre, das Vala aus ihm zieht.

Enion emaniert aus Tharmas. Blake findet keine concreten Ausdrücke für das Verhältnis der beiden zu einander. Es leitet aus dem Leben des Menschen in das Leben der allgemeinen Natur über. In Anlehnung an Böhme's Aurora könnte man es präcisieren. Man muss an den Tod, der in die Natur mit dem Falle kam, denken, an den Wechsel der Jahreszeiten, an den ewigen Hunger der Creatur, die an der Fülle ihrer Früchte dürr wird.

In Vala I. wird die Spaltung beider mit typischen Worten geschildert.

Enion sagt zu Tharmas:

I have looked into the secret soul of him I love,
And in the dark recesses have found sin and cannot return.

Tharmas antwortet:

The Infant-joy is beautiful, but his anatomy
Horrible, ghast and deadly. Nought shalt thou find in it
But dark despair and everbrooding melancholy.
Thou wilt go mad with horror, if thou examine thus
Every moment of my secret hour.

Die Natur verbirgt ihr Schaffen. Wer versucht, es aufzudecken, fasst den Tod. An denselben Farben, in denen das Frühjahr prangt, verwelkt der Herbst. Die Lust der Dinge ist ihr Tod. Das ganze Leben der sichtbaren Dinge hat mit dem Tode gebuhlt und birgt sein Gift in den Adern. Blake führt das in Vala I. sehr schön aus.

Ich habe schon gezeigt, wie Los die Zeit und der Prophet der Ewigkeit zugleich ist. Er ist aber auch der Künstler. Als Symbol der Zeit leidet er mit der Menschheit. Er fiel mit ihr, die Menschheit erlebt ihn, er ist überall. Als ewiger Prophet geht er ihr voran, er ist der Hüter der Himmelsthore und weissagt die Erlösung. Als Künstler versöhnt er die Zeit mit der Ewigkeit, baut „Golgonooza", die Stadt der Kunst und heiligt das Leben. Er ist Blake selbst.

Das „Book of Los" schildert seinen Fall ganz allgemein. Er fällt aus der Ewigkeit in die Zeit . . .

Falling falling Los fell and fell,
Sunk precipitant heavy down, down
Times on times, night on night, day on day.
Truth has bounds, Error none. Falling, falling
Years on years and ages on ages.
Still he fell thro' the void, still a void
Found for falling day and night without end.
For tho' day and night was not, their spaces
Were measured by his incessant whirls
In the horrid vacuity bottomless.

Das „Book of Urizen" schildert als direkte Fortsetzung, wie Los den gefallenen Menschengeist in den Körper bindet.

Da die Verse für den Stil Blake's sehr bezeichnend sind, will ich sie gleich hier citieren und zwar aus Vala IV, das denselben Vorgang, nur etwas kürzer, schildert.

And thus began the binding of Urizen, day and night in fear.
Circling round the demon, dark with howlings and dismay,
The prophet of Eternity beat on iron links and brass,
And as he beat, the hurtling Demon terrified at the shape
Enslaved humanity put on, became what he beheld.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Forgetfulness, dumbness, necessity, in chains of the mind locked up,
In fetters of iron shrinking, disorganized, rent from Eternity.
Los beat on his fetters and heated his furnaces
And poured iron solder and solder of brass.
Restless the immortal enchained, heaving dolorous
Anguished unbearable, till a roof shaggy wild enclosed
In an orb his fountain of thought.
In horrible, dreamful slumber like the linked chain,
A vast spine writhed in torment upon the wind,
Shooting out pained roots like a bending cavern,
And bones of solidness froze over all his nerves of joy.
And a first age passed over and a state of dismal woe.
From the curves of his pointed spine down sunk with fright
A red round globe hot burning deep down into the abyss
Panting, conclobing, trembling, shooting out ten thousand branches
Around his bones and a second age passed over him.
In harrowing fear rolling his nervous brain shot branches
Round the branches of his heart . . .
On high into two little orbs hiding in two little caves,
Hiding carefully from the wind. His eyes beheld the deep
And a third age passed over and a state of dismal woe.
The pangs of hope began, a heavy pain striving and struggling,
Two ears in close volutions from beneath his orbs of vision
Shot spiring out and petrified.
And a fourth age passed over and a state of dismal woe.
In ghastly torment sick, within his ribs bloated round
A craving hungry cavern; thence arose his channelled throat,
Like a red flame a tongue of hunger and of thirst appeared,
And a sixth age passed over and a state of dismal woe.
Enraged and stifled with torment, he threw his right arm to the north,
His left arm to the south, shooting out in anguish deep
And his feet stamped the nether abyss in trembling and dismay,
And seventh age passed over and a state of dismal woe.

Los, der Prophet, thut, was in der Zeit geschieht. Er handelt als Prophet, was er als Zeit leidet. Er thut nichts, was nicht zugleich sein Schicksal ist. Der Mythus erzählt: Los bindet Urizen, die Überlieferung müsste sagen: Es geschah in der Zeit, dass Urizen gebunden wurde.

Los leidet mit dem gefallenen Geiste, sein Mitleid emaniert aus ihm und der Mythus nennt Los' Emanation Enitharmon. Ihr Wesen ist im Mythus nur sehr vage bestimmt. Wir lesen, wie sie Los' Liebe flieht und über seine Schwächen eifersüchtig wacht, wie Los an ihr stirbt und sie ihn zum Leben wieder erweckt, wie sie Los närrt und ihm bald als Ahania oder Enion erscheint, wie sie Urizen gegen ihn um Hilfe bittet und wie dieser sie in seine Netze bringen will. Enitharmon geht unverschleiert, ist jedem eine Beute, sie liebt nur Los und doch ist zwischen ihm und ihr ewiger Kampf. Man versteht den ganzen Mythus Blake's, wenn man das Verhältnis von Los zu Enitharmon richtig erfasst.

Enitharmon ist zunächst der Raum. Das ist mystische Theorie. Zeit und Raum stehen ebenso wie die Höhe und Breite, Mann und Weib im Verhältnisse von activ und passiv, male und female, Seele und Körper. Los, heisst es im Mythus, schmiedet die Seelen, Enitharmon webt die Körper. Alle spirituellen Gegensätze lassen sich durch diese zwei Namen ausdrücken, Los ist der ewige Mann und Enitharmon das ewige Weib. Enitharmon ist Los' Fall und seine Tugend ist die Sehnsucht nach ihr. Los ist der Geist und Enitharmon das, was Shelley „intellectual beauty“ nennt. Sie ist über Alles hin verstreut, der Geist hat sie verschenkt und vermag sie nur selten zu erfassen. Sie ist sein Auge und das Auge sagt ihm doch immer: du bist der Andere. Sie ist die Schönheit der Welt des Künstlers. Ein Schein über den Dingen liegt sie vor ihm ausgebreitet wünschend und höhnend, ein Feuer flammt sie in Millionen von Augen aus den Erscheinungen und glüht die Seele des Künstlers aus und bewahrt sie zwischen ihren unersättlichen Lidern wie kleine Thränen seines Schmerzes

und seiner Wollust, er muss schaffen und in seinem Werke liegt die Schönheit aufgetrunken, Enitharmon ist todt, sagt der Mythus. Sie flieht seine Umarmung und wenn die lange Entsagung ihn leer vor sie hin auf den Boden streckt, ergibt sie sich als die grosse Freude. Sein Leben schreckt sie wie der Tod und aus seiner Ohnmacht erwacht er an ihren Liedern vom Leben. Sie ist überall und nirgends, mit weissen Blüthen eilt sie über die Zweige des Frühlings und fällt wie braunes Gold auf die Felder des Herbstes, mit den Sohlen der Sonne stampft sie das Meer und verwischt mit den Schatten von Wolken ihr Licht auf den Wiesen, sie flieht über die Formen der Frauen und verweilt lange in den Augen, die nur träumen, sie ist die ewige Untreue und nur um ihrer Untreue willen bleibt Los treu und nur weil der Hass des Geschlechtes zwischen ihnen steht, ist die Liebe möglich. Los ist der ewige Prophet und an Enitharmon muss seine Wahrheit sich offenbaren. Seinem Übermuthe wird sie als Lüge nahen und seinen Unmuth mit Visionen aufrichten. Wenn es heisst, Enitharmon geht unverschleiert, so bedeutet das: Zwischen ihr und Los herrscht kein Gesetz. Zwischen beiden ist nicht der Gegensatz von Leben und Tod, sondern von Geist und Schönheit und der Tod musste zwischen sie treten, damit sie sich hassen und lieben. Enitharmon löst, wie jede Emanation, das Spectre. So lange nun Los den Dichter bedeutet, sind das Spectre die Worte, die todt sind, wenn sie nicht zwischen dem Dichter und der Schönheit stehen. Für Los, den ewigen Propheten, den Verkünder des Reiches der ewigen Phantasie ist das Spectre der Unglaube und die Vernunft, die ihn an der Wahrheit seiner Visionen zweifeln machen und Enitharmon, seinen Seherrausch, Sünde nennen.

So ist denn Los der Künstler, Dichter, Seher, Blake selbst immer unglücklich, weil nur er das grosse Glück erleben kann, treu, weil nur er die wahre Untreue des ewigen Scheins erfahren kann, gebunden schaffend, weil nur er die Freiheit kennt. Nur er vermag die schweren

Stunden der Ernüchterung zu fühlen, die wie Blei auf den Spiegel seines hellen Tages fallen, weil nur ihm die Phantasie die Ewigkeit aufleuchten lässt. Und weil nur ihm die Musik „der ewigen Liebe“ erklingt, so darf sein *Zorn* allein gerecht richten. Er allein darf um den Schein werben, weil nur in ihm sich verkörpert, was Blake ein „ewiges Wesen“ nennt. Enitharmon fiel aus ihm wie der Schein aus dem Wesen und erst die Phantasie bringt jedem Wesen seinen Schein *zurück* und Schönheit ist nichts anderes als Schein. Ich weiss, ich deute den Mythus von Los und Enitharmon — eine wunderbare Sache in der Poesie der Menschheit — frei, aber das Beste an Blake ist, dass er einem alle Freiheit lässt, unsere Freiheit nothwendig macht.

Enitharmon gebar Los einen Sohn. Der Mythus nennt ihn Orc. Los fürchtet die Macht seines Sohnes und bindet ihn an einen Felsen. Hier bleibt er gefesselt, beneath Urizens dreadful shadow, bis Christus kommt und ihn erlöst. Diesem Mythus halte man gegenüber den von Urizen und seinem Sohne Fuzon. Fuzon empört sich gegen seinen Vater, Urizen bezwingt ihn und nagelt ihn an den Baum des Geheimnisses. Orc und Fuzon sind dasselbe. Sie bedeuten desire, die Sehnsucht, die sich als Empörung kundgibt; der „dunkle Drang“, der in jedem Menschen lebt und von dem man nicht weiss, ob er gut oder böse ist, der Freiheitstrieb, der zerstört und aufbaut, das Beste im Sklaven und das Böse in denen, die heilsame Gesetze geben.

Wenn es heisst, dass Los Orc bindet, so ist Los wiederum in erster Linie die *Zeit*, in der es geschah, dass die Sehnsucht an das Gesetz gebunden wurde. Orc ist aber auch die Begierde, an der der Seher seinen Ewigkeitstraum *zu* verlieren fürchtet. Orc ist das Irdische an Los, Los fürchtet an Orc Mensch (generated) *zu* werden. Fuzon ist der Trieb, der sich in jedem Menschen gegen die Vernunft auflehnt — Fuzon ist eine Stimmung Urizen's — und die Vernunft bindet ihn an die Moral. Orc's Felsen und

der Baum des Geheimnisses — der Baum im Paradiese — sind Symbole für Gesetz, Moral und Natur.

Orc ist aber auch der Erkenntnisdrang des Menschen, der närrisch und weise zugleich ist, närrisch, weil alle wahre Erkenntnis nur Inspiration sein kann, weise, weil er Gesetze bricht und alles Weise seit dem Falle der Menschheit ungesetzlich ist. Wie ein Brahmane, den Yeats und Ellis citieren, sagt: The ethical impulse breaks always the ethical law. Orc ist die Schlange, die Jehovah um den Baum des Erkenntnisses geschlungen, der Satan der Bibel und der Prometheus der Griechen. Blake's Mythus anticipiert Byron's Cain und ist in der Conception tiefer als jede andere Prometheusdichtung. Seine Ausführung ist ein Gestammel. Prometheus und Satan sind in den meisten Dichtungen angewandt und mehr oder weniger parteiisch, Orc ist wahr und reicht in der Conception an den Prometheus des Aeschylus heran. Er ist wahr wie der Hass, der Grosses schafft und die Liebe, die thöricht bleibt, er ist wahr wie die Leidenschaft, die uns verräth und die Tugend, die uns sicher und dumm macht und Gesetze gibt, er ist wahr wie die Jugend, wahr wie der Irrthum, wahr wie das, was überwunden und darum erlöst werden muss. Orc ist der Mensch. Orc ist auch identisch mit Luvah. Ein Theil der Gefühle bleibt immer Sehnsucht. Beide sind Symbol für die Menschwerdung Christi. Der Körper, den Christus um seine unsterbliche Seele „faltet", ist Luvah's „robes of blood"; das Gesetz, dem er sich scheinbar unterwirft, ist Orc's Felsen; Fuzon's Baum des Geheimnisses ist das Kreuz, an das er geschlagen wurde, und das Kreuz ist wiederum Symbol für die Natur, welche die Phantasie annimmt und überwindet. Die Natur endlich ist der Baum von der Erkenntnis des Guten und Bösen, der vor die Freiheit der ersten Menschen gepflanzt wurde.

So geht bei Blake alles in einander, es sind viele Zeichen für dasselbe und wenn man Blake gefragt hätte, was er mit diesen Mythen darstellen wollte, so würde er gesagt haben: das Leben der Nationen und des einzelnen Menschen.

Die Bibel war ja für ihn das Symbol des Lebens jeder Creatur und seine Mythen sind Deutungen der Bibel. Die Fesselung Urizen's in den Körper und die „Ketten der Nothwendigkeit" correspondiert mit der Genesis. Los und Enitharmon sind Adam und Eva im Paradiese, und wie Los an seinem Mitleid fällt, so fiel Adam durch Eva. Orc steht zwischen ihnen wie die Schlange zwischen Adam und Eva. Was die Bibel als das Thun eines Gottes darstellt, offenbart sich in der Mystik als fatales Werden eines Willens. Gott lebt im mystischen Menschen als Wille und Schicksal.

Urizen ist Jehovah, der mit den 10 Geboten sein rebellisches Volk — Fuzon — niederhält, er ist das Synhedrion, das Christus zum Tode verurtheilt, das Gesetz, das jeden übernatürlichen Gedanken an die Natur schlägt. In der Geschichte des menschlichen Gedankens ist er Aristoteles, Locke, Newton etc., in der Geschichte der Phantasie sind seine Musen die Töchter des „Gedächtnisses" und seine Künstler fand er in den Griechen.

Alles Schlechte verdankt die Menschheit dem gefallenen Urizen. Ahania, seine Braut, hat er Sünde genannt und Vala dem Bette Luvah's entfremdet. Die Vernunft wühlt in den Geheimnissen der Natur und die Natur weist unsere Liebe ab. Urizen ist Los' ewiger Feind und da er ihm selbst nichts anhaben kann, so ist sein Streben Enitharmon zu schänden, indem er sie unter den Baum des Geheimnisses zu bringen sucht. Jede Religion bemüht sich alles das, dem sich der Sehergeist in freier Liebe vermählen soll, in ihre „Netze" zu fangen, als Symbole aufzuführen und so den Geist, der nach Formen strebt, zu locken. Blake dachte hier an die katholische Kirche, die soviel von der Schönheit des Lebens auf ihre Altäre geschleppt hat. Es ist das Schicksal Urizen's, die Emanationen der anderen Lebensmächte zu verführen und zu besudeln, weil er sich vor seinem eigenen Weibe entmannt hat. Das Gesetz, das die Freiheit Sünde nennt, hat nothwendig die Prostitution zur Folge. Prisons are built with stones of law, brothels with bricks of religion.

Aber auch das Leben im einzelnen Menschen stellt Blake in seinem Mythus dar. Wenn unser Intellekt schwach wird, so werden unsere Gefühle aufdringlich und fühlen nicht eher, dass sie eigentlich von Natur aus blind sind, bis sie sich nicht an den Kopf gestossen haben. Was sie anzieht, schwächt sie, und bevor die Menschen an ihrer Dummheit verbluten, kommt ihnen die Vernunft zu Hilfe und sagt ihnen, sie, müssen gesetzlich lieben. Der stärkere Theil nun unserer Gefühle lebt als Sehnsucht gebunden fort, den schwächeren Theil vermag das bischen Leben dann leicht aufzuzehren. So kam es, dass die Menschen die Bildung gesetzlich regeln, die Dummheit und unfreiwillige Keuschheit Unschuld nennen, dass sie ihre Weisheit verschweigen und mit ihrem Wissen protzen und dass sie den, der sich nicht schämt, schamlos nennen. Darum nur heissen sie die Heuchelei gute Sitte, die Feigheit Vorsicht, die Unfähigkeit Demuth, den Stolz Hochmuth und die Grossmuth, unter der sie stehen, Übermuth.

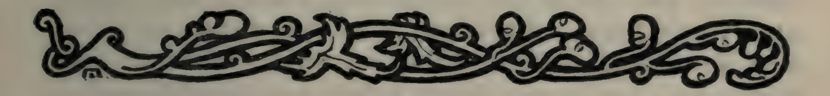
Die ganze Moral von heute ist das Werk Urizen's und die Folge des Zwiespaltes zwischen Kopf und Herz, Urizen und Luvah. Luvah z. B. ist mitleidig, unterstützt die Armen mit Almosen und ist Ehrenpräsident aller Wohlthätigkeitsvereine, Urizen hasst den Socialismus und hat im Parlamente seinen Sitz unter den Konservativen. Und jener famose Engländer, der das Bordell, in das er selbst in seinen Luvahstunden zu gehen pflegte, der Londoner Polizei zur Anzeige brachte, hat mit sich selbst den mystischen Kampf zwischen Urizen und Luvah ausgefochten und Urizen endlich die Palme gegeben. Unsere Moral ist ferner die Folge der Übermacht der Emanation über die *Zoa*. Das Weib ist stärker als der Mann, ja man braucht gar nicht so weit zu gehen, das Weib hat überhaupt einen Willen. Aber there is no such thing in eternity as a female will ist ein Grundsatz in der Mystik Blake's. Flaubert, der wie jeder wahre Dichter mystisch dachte, sagt einmal in seinen Briefen: La femme est un produit de l'homme. Dieu a créé la femelle et l'homme a fait la femme. Das ist dasselbe. Im

Mythus Blake's heisst es: Urizen sieht in Ahania und Luvah in Vala einen fremden Willen. Freie Liebe ist nur möglich, so lange das Weib keinen Willen hat, la femme einfach femelle ist. Dass die Welt heute die Ehe, die Frauenfrage und die Prostitution besitzt, alles das findet seine Erklärung in dem female will.

Was die Moral Sünde nennt, ist in Blake's Ethik nur negierte Sehnsucht, und das einzige Laster seines Menschen ist die Selbstbefleckung, welcher Art auch immer sie sei, geistig oder körperlich.

The moment of desire! the moment of desire! The virgin,
That pines for man, shall awaken her womb to enormous joys
In the secret shadows of her chamber; the youth shut up from
The lustful joy, shall forget to generate and create an amorous image
In the shadows of his curtains and in the folds of his silent pillow.
Are not these the places of religion? the rewards of continence?
The self-enjoying of self-denial? Why dost thou seek religion?
Is it because acts are not lovely, that thou seekest solitude,
Where the horrible darkness is impressed with the reflections of desire!

Urizen's Moral ist die Moral desjenigen Mannes aus der Bibel, dessen Laster die Welt nach seinem eigenen Namen für immer nennt.



KUNST.

Wer zum erstenmale die Verse Blake's liest, wird den Eindruck von etwas ganz Neuem, Unnatürlichem haben. Man glaubt vor Epenfragmenten zu stehen, die einem Volke gehören, das kein Wille aus den Träumen ins Leben trieb. Man liest von Ewigkeiten, die sich spalten, Flammen, die sich thürmen und grossen Wassern, die dem Feuer sich mischen; von Ketten, die den leeren Raum umspannen, Bergen, die auf keiner Erde fussen, Thälern, die wie Körbe in der Luft schweben, Tiefen, die keine Grenzen und Gründe haben, Schatten, die kein Licht geworfen hat, Nächten,

die dem Tage nicht folgen und Wolken, die sich nie ergiessen. Meteore fliegen im Unendlichen wie „unerlöste Leidenschaften", und die Sonne bewegt sich unruhig wie ein fieberndes Auge. Von Menschen liest man, nein von Titanen, die Sterne treten und durch Wolken waten, und ihr Fall findet im Raume kein Ende. Sie hassen sich gegenseitig und wenn sie tödten wollen, so schleudern sie vergiftete Felsen. Der Zorn fällt ihnen wie ein Feuer aus dem Busen und sie kneten es zu einer Kugel, die zum Blitze im Fliegen sich dehnt. Söhne empören sich gegen den Vater und ihre Wuth vermag sein Fluch nicht zu unterbinden. Das alles ist in verzückter Syntax geschrieben, die Worte taumeln wild übereinander wie Menschen, denen die Augen ausgestochen wurden. Doch das ist noch nicht befremdend, in den alten Epen mag man wirklich dergleichen finden. Aber diese Titanen schaffen Riesenwerke und die That macht sie traurig und war nicht ihr Wille. Sie verstossen, was sie lieben, und weinen über ihre Härte. Sie sind grausam wie Menschen, die niemals von einem Schicksal gehört haben. Sie wissen nichts vom Truge, dessen man sie zeiht, nichts von der Sünde, für die sie büssen. Das Alter ist ihnen kein Segen, ihre Jugend strahlt kein Licht. Sie leben ewig, und wenn wir lesen, dass sie sterben, so leben sie schon auf der nächsten Seite wieder auf. Leichname, die an Felsen geschmiedet wurden, werden gerade an ihren Fesseln wieder lebendig. Und doch lieben die Menschen und ihre Liebe ist fatal. Die Weiber vergehen zu Schatten in den Armen des Mannes und sind gleich wieder wie Körper, die zur Liebe rufen. Jünglinge verbluten an den Schleiern geheimnisvoller Frauen. Von Jungfrauen lesen wir, denen die Schande die Reinheit nicht nahm, von unberührten Dirnen. Und es ist, als wollten sie das alles nicht. Sie können nichts anderes thun als was nicht zugleich ihr Schicksal ist, ihre Thorheit macht keine Klage weise, ihre Zweifel sind unerschöpflich wie das Meer und an ihrer Reue werden sie hart wie Felsen. Zwischen ihre Thaten schieben sich

Verheissungen ein von kommender Erlösung und Lieder werden laut von einem Glücke, gegen das sie in jedem Augenblicke wüthen.

Es ist einem, wie wenn man dem Leben auf einer traumhaften Bühne zusähe. Schatten wandeln hier auf und ab, sie mengen sich und scheiden wieder und es war gar nicht ihre Absicht. Sie sprechen ihre Worte ohne Stichwort und ihre Reden treffen sich in wunderbarer Weise. Sie geben Antwort auf Fragen, die sie nicht gehört haben; es wird ihnen erwidert von dort, wohin sie ihre Worte nicht gerichtet haben. Sie meinen die Liebe, der Hass wird ihnen widergegeben und sie empfinden es wie einen Reim. Sie jauchzen auf, der Schmerz schlägt sie zurück und sie empfinden es wie einen Reim. Ihren Willen strecken sie wie einen Speer aus und das Schicksal bricht ihn übers Knie und wirft ihn in tausend Stücken vor sie hin und sie empfinden das wie einen Reim. Sie sind, ohne zu wollen, einander Schicksal. Es ist wie auf einer Bühne, auf der die Spieler einander nicht kennen und der eine des anderen Thun am eigenen Leiden reflektiert. Wir verstehen dieses Leben noch immer nicht und halten alles für einen Traum, ein Spiel von Schatten, die ihr eigenes Schicksal agieren, bis wir lernen, dass es keine Menschen sind, die wir vor uns haben, sondern „States", Zustände im Leben von Völkern, Stimmungen in uns selbst. Es sind Menschen, die handeln und keinen Willen haben wie unsere Stimmungen, unsere Träume. Das ist etwas ganz Neues. Das ist Blake's ewiger Ruhm. Weder vor noch nach ihm hat man Ähnliches versucht. Spenser und andere haben menschliche Tugenden und Laster wie Personen handeln lassen, aber nicht Stimmungen. Für Blake und die besten Menschen nach ihm sind die Tugenden und Laster eben nur Stimmungen, die überwunden werden können. Seine Ästhetik ergibt sich auch hier aus seiner Ethik oder umgekehrt. Nur dem grössten Dichter kommender Zeiten wird es beschieden sein, Blake hier zu ergänzen und vor allem deutlich zu machen. Artistisch

nimmt man es in seinem verworrenen Werke nicht gleich wahr und es gewährt ein eigenes Vergnügen, Blake hier zu Ende zu empfinden.

Der Mensch — DIE GROSSE BÜHNE SEINER STIMMUNGEN — ich will das an seinen zwei besten und kürzesten Dichtungen „Ahania“ und „Visions of the Daughters of Albion“ nachweisen.

Fuzon schleudert den Blitz gegen seinen Vater Urizen. Dieser hält der Waffe seines Sohnes eine Tafel (broad disk) entgegen, der Blitz trifft ihn in den Lenden und schlägt Ahania aus ihnen heraus. Urizen verstösst Ahania, tödtet Fuzon mit einem Felsen und bindet ihn an den Baum des Geheimnisses. Das ist kurz die „Handlung“ in Ahania. Ich löse nun das Symbol: der Mensch befindet sich hier im Zustande der Vernunft. Urizen ist Protagonist. Noch sind Triebe nach Freiheit in ihm lebendig und äussern sich als Empörung. Die Vernunft hält jeden Freiheitstrieb für Empörung. Er weckt im Menschen die Freude und die Vernunft nimmt sie als Verführung wahr. Sie heisst sie Sünde und bändigt den Trieb mit der Moral. Fuzon und Ahania würden dem freien Urizen gar nicht zu Bewusstsein kommen. Beide sind Reflexe des gefallenen Geistes.

Man lese nun The Visions of the Daughters of Albion. Oothoon liebt Theotormon. Sie war rein und pflückt aus Leutha's Thale eine Blume und Bromion schilt sie Dirne. Theotormon wird traurig und Oothoon vermag ihn nicht von ihrer Reinheit zu überzeugen. Er bindet sie und Bromion Rücken an Rücken und weint über seinen Schmerz. Oothoon ist die Emanation Theotormon's, und Bromion sein spectre. Oothoon ist die Liebesempfindung Theotormon's, die Freude seiner Sinne, die naive Lust des Geschlechtes. Da er unter der Macht Urizens steht, so empfindet er ihr Werben unkeusch, macht sie an Bromion — seinem „physischen Willen“, der ihm als Vernunft dient — unfruchtbar, indem er beide Rücken an Rücken bindet, und wird freudloser Asket.

Blake erzählt das alles als Abenteuer Oothoon's und

Yeats und Ellis vergleichen es sehr schön mit der Geschichte von Eva und dem Märchen von Psyche.

Psyche und Eva werden sich ihres Geschlechtes als eines eigenen Willens bewusst, Psyche, indem sie auf ihre neidischen Schwestern und Eva, indem sie auf die Schlange hört. Das war ihr Fall, sie waren nicht mehr nur Emanation, passiv, females . . . there is no such thing in eternity as a female will. Oothoon hatte die Blume in Leutha's Thal gepflückt, ihre Seele sah die Schönheit ihres Körpers und sah, dass sie von Theotormon unterschieden ist, sie verliert ihre Naivetät. Wie oft sie auch Eros-Theotormon ihren Willen als seinen Sklaven anbietet, Theotormon nennt sie unrein und die Begierde, die als ein Drittes zwischen beide trat, wird wie die Vernunft sprechen . . . Das ist Blake's grossartige Änderung. Die Bibel sagt: Adam und Eva waren ungehorsam, die Begierde begann zwischen beiden wach zu werden, sie griffen nach einem Feigenblatte und verbargen ihre Scham. Blake sagt: Oothoon und Theotormon wurden unfrei, zwischen sie trat die Vernunft, sie griffen nach der Tugend und verbargen ihre Schönheit.

Wie das Märchen vom Dornröschen den Mythus vom germanischen Sonnengotte und Siegfried, so enthält das Abenteuer von Theotormon und Oothoon den ganzen Mythus Blake's. Oothoon heisst bald Ahania, bald Vala, Enion oder Jerusalem, Theotormon heisst bald Urizen, bald Luvah, Tharmas oder Albion. Sie sind immer das active oder passive Element im Mikrokosmus. Im Augenblicke, als das passive Element einen eigenen Willen bekam, trat der Tod zwischen sie. Der Tod heisst Fuzon oder Bromion, er ist immer zuerst die Begierde und umgewerthet heisst er dann Gesetz, Vernunft, Religion. Er ist, wie ich schon sagte, Schopenhauer's Wille. Ich weiss nicht, ob man mich versteht. Aber Mystiker setzen begrifflich gleich, was spirituell correspondiert. Das Gebot, das die Sünde verbietet, ist eine negative Sünde; die Vernunft, die unsere Begierde zähmt, eine negative Begierde; das Gesetz, das den Willen schlägt, ein negativer Wille. Unser Leben ist

ein negativer Tod. Darum ist Fuzon die Begierde und das Gesetz zugleich, Bromion, der physische Wille, der zeugt, und die Moral, die sich zurückhält, Orc endlich die Sehnsucht und die Schlange, Leben und Tod. Wie die Ethik Blake's, die auch seine Ästhetik ist, nicht zwischen gut und böse, sondern nur zwischen Leben und Tod unterscheidet, so werthet seine Physik, die auch seine Metaphysik ist — Metaphysik ist überhaupt nur die Physik des Mystikers — nach negativ und positiv. Seine Ethik stellt nicht Wesensunterschiede, sondern nur Werthunterschiede auf. Auch sie ist eine Moral von „Jenseits von Gut und Böse" und wenn man will, kann man aus Blake's Mystik die Moral Nietzsche's ableiten.

Ich sagte von diesen states, Stimmungen Blake's, sie seien Menschen, die handeln und keinen Willen haben. Das heisst, sie empfinden den Willen nicht als etwas, das ihnen ein Gott nehmen und durch ein anderes ersetzen kann. Sie handeln unbewusst, sie handeln ihren Gott, sie agieren ihr Schicksal. Ihnen können Zufälligkeiten nicht begegnen, sie haben ihr Leben als Wissen, ihr Schicksal als Willen vorweggenommen. Sie leben ihr Leben, wie die Sterne ihre Bahn laufen. Was dem wirklichen Menschen auf seinen Wegen wie ein Fremdes begegnet, das ihm nur Dichter zu deuten wissen, dieses zusammenhanglose Thuen und Leiden ist die Tugend, virtù, des mystischen Menschen. Sie lebt in ihm als Synthese des grossen Lebens, an dem er theilnimmt — all the wonder and wealth of the mine in the heart of one gem —, sie lebt in ihm wie die Liebe des Mannes in der Schönheit der Frau, wie die Gedichte in der Seele des Dichters. Wie die alte Medicin von der Tugend einer Pflanze, so spricht der Mystiker von der Tugend des Menschen und meint sein Thuen. Sein Wille ist sein Schicksal. Er handelt sein πάθος.

Dieser mystische Mensch ist nichts anderes als der geistig umgewerthete wirkliche Mensch, der spirituelle Mensch. Wenn wir mit Recht eine Dichtung ein geistig umgewerthetes Leben nennen, so ist das Leben des my-

stischen Menschen ein Gedicht, und alle seine Thaten sind nur Symbole seines Wesens. Das ist, was ich unter mystischem Stil verstehe, und damit erkläre ich die innere Wahrheit des Symbols. Das Symbol ist nichts anderes als schon gedeutetes, gedichtetes, verdichtetes Leben. Jede That, die mein ganzes Wesen enthält, kann mein Symbol bedeuten. Der mystische Mensch drückt nothwendig sein ganzes Wesen in jeder That aus, wie die Seele des Kunstwerkes ganz in der Form sich ausdrücken muss. Es ist erster, wichtigster und allumfassender Grundsatz Blake's und aller wahren Mystiker, dass es keinen Unterschied zwischen Seele und Körper gibt, Man has no body different from his soul. Soul und Body correspondieren wie Wille und Schicksal, activ und passiv und alle die Gegensätze, von denen ich schon an so vielen Stellen gesprochen habe. Das ist die Weisheit des Mystikers, und die Dichter thun nicht anderes als was die Mystiker wissen, und die Weisheit des Dichters ist das Thuen des mystischen Menschen. Und darum ist das Leben des mystischen Menschen ein Gedicht und das Gedicht des Menschen eine mystische That. Die Symbole sind die Wirklichkeiten der Mystik und die Schleier des Lebens. Was Blake wusste, das führten Maler wie D. G. Rossetti und Dichter wie A. Ch. Swinburne aus. Der Dichter steht immer zwischen dem Mystiker und den Thatsachen der Wirklichkeit und vermählt im Gedichte das Leben der Mystik.

Doch auch Blake war Künstler und wollte seine Kunst symbolisch aufgefasst haben, symbolisch in den Worten und Farben. Die Körper, die seine Linie umschreibt, sollen Seelen sein. Das ist nicht sehr wunderlich. Wie ich schon sagte, ist jede Kunst symbolisch. Die Worte unserer Verse und die Linien, die der Griffel auf Stein oder Metall führt, sind Zeichen einer Welt, die in uns wurde, sind Umwerthungen. Alle Gedichte sind Metaphern des Lebens, wie die Seele die Metapher des Körpers ist und der grosse Schein die Metapher der Farben. Das Natürliche, das Ewige bleibt doch der Körper, die Seele, und die Bilder

sind im wörtlichen Sinne das Unnatürliche, das Übernatürliche, Augenblicke des Aufblitzens, die von unserer Weisheit und Stärke, Thorheit und Schwäche Ewigkeit genannt werden. Die Natur emaniert in den Geist, der Körper in die Seele, müsste man mit Anwendung von Blake's mystischer Terminologie sagen, die Worte des Lebens emanieren in die Metaphern der Dichter. Was wir wahrnehmen, ist die Zeit und die Ewigkeit ist nur eine Metapher der Zeit. Nun Blake und alle natürlichen Mystiker, wenn ich so sagen darf, empfinden umgekehrt. Geist und Seele sind das Natürliche, sie emanierten in die Natur und in den Körper, und die Natur ist nur eine Metapher des Geistes, der Körper eine Metapher der Seele. Der ewige Sinn fiel in die vielen Zeichen, die die Natur weist, die Bilder des Dichters in die vielen Worte, die das Leben spricht. Die Metaphern sind das Natürliche, die Illusion ist Natur. Die Worte des Dichters können nicht nur das bedeuten, was er mit ihnen sagen will, sondern sie sind es auch. Das Wort „Sturm" kann nicht nur im Gedichte, sagen wir, den „Zorn eines Gottes" bedeuten, sondern es war ursprünglich „der Zorn eines Gottes" und ist es noch in der Phantasie des Dichters. Der Dichter kann jetzt und muss das Wort Sturm anwenden, wo immer er „Zorn" meint. Es ist die Pflicht des Dichters, die Bedeutung, die die Worte im Reiche der Phantasie, in Swedenborg's ältester Kirche besassen, im Gedichte wiederherzustellen. Es ist sehr leicht, Blake hier zu widerlegen. Blake's Kunst ist leider zu oft nur theoretische Mystik, und Blake war viel zu absolut, um darüber nachzudenken, dass angewandte Theorie immer flach ist. Wir haben es den menschlichen Augenblicken Blake's zu verdanken, dass er die letzten Consequenzen seiner Theorie nicht immer zog. Das Persönlichste an ihm war seine Sehnsucht nach der Illusion und nicht die Illusion selbst. Seine kleinen Gedichte — Songs of Experience, Gates of Paradise — sind Gebete um die Illusion, um die Unschuld der Gärten der geistigen Liebe und der Länder des Traumes. Aus ihnen singt so

aufrichtig, so hell wie Knabenstimmen die Angst dieses kindlichen Mannes vor den dunklen Stuben des Lebens und den goldenen Netzen, die die Sinne seiner Seele schlingen. Ich will zwei citieren:

THE GARDEN OF LOVE-

I laid me down upon a bank,
  Where love lay sleeping;
I heard among the rushes dank
  Weeping, weeping.

Then I went to the heath and the wild,
  To the thistles and thorns of the waste;
And they told me how they were beguiled,
  Driven out and compelled to be chaste.

I went to the garden of Love,
  And saw, what I never had seen;
A chapel was built in the midst,
  Where I used to play in the green.

And the gates of this chapel were shut
  And "Thou shalt not" writ over the door;
So I turned to the garden of Love,
  That so many sweet flowers bore.

And I saw it was filled with graves
  And tombstones, where flowers should be;
And priests in black gowns were walking their rounds
  And binding with briars my joys and desires.

THE LAND OF DREAMS.

„Awake, awake, my little boy!
Thou wast thy mother's only joy.
Why dost thou weep in thy gentle sleep?
Oh wake, thy father doth thee keep."

"Oh what a land is the land of dreams?
What are its mountains and what are its streams?"
"Oh father! I saw my mother there,
Among the lilies by waters fair."

"Among the lambs clothed in white,
She walked with her Thomas in sweet delight.
I wept for joy, like a dove I mourn —
Oh when shall I again return?"

"Dear child! I also by pleasant streams
Have wandered all night in the land of dreams
But, though calm and warm the waters wide,
I could not get at the other side."

"Father, O father! what do we here,
In this land of unbelief and fear?
The land of dreams is better far,
Above the light of the morning star."

Seine Sehnsucht wurde ihm erfüllt, ich glaube, wenn man von einem wahrhaft freien Menschen sprechen kann, so darf man es von Blake. Er wurde frei — und unfruchtbar an seinen Desillusionen. Er besass die Illusion als sein Eigenstes, als seine Wirklichkeit, und seine Worte sind gerade dort, wo sie Dinge sagen sollen, die auszusprechen niemand vor ihm gewagt hatte, todt. Denn jedes Kunstwerk ohne Ausnahme, das sich auf den ersten Blick hin nicht als ein Lebendiges kundthut, ist todt. Es gibt nämlich eine Wahrheit, die höher steht als jede Mystik: Unsere Worte leben ebensosehr von unseren Desillusionen wie von unseren Illusionen. Sie nehmen an beiden Theil, ja sie leben von beiden wie Schatten, die aus zwei Quellen Licht trinken, aus einer dunklen, der Quelle des Todes, des Schmerzes, des Körpers und aus einer hellen, der Quelle der Seele und des freien Lebens. Und wie mit den Worten, so ist es in einem noch deutlicheren Sinne mit den Farben. Sie sind darum auf dem Bilde die Freude, weil das Leben sie uns an den Ekel und die Enttäuschung gebunden hat. Je schmerzlicher man sich an ihnen im Leben vergriffen hat, umso heller scheinen sie in der Kunst. Ihre Freude lebt von unserem Schmerz. Es ist ja derselbe innere Prozess, der vor sich geht: der mystische Mensch ist die Metapher des wirklichen Menschen ebenso wie der symbolische Ausdruck, das Wort und die Farbe als Symbol, die Metapher der Worte und Farben des Lebens ist. Aber ebenso wenig wie die Seele ein Symbol des Körpers sein kann, darf die Metapher das Symbol der Worte und der Farbe sein. Es ist, als wollte man den Charakter eines

Mannes aus der Liebe schildern, die er bei den Frauen, denen er in seinem Leben begegnet war, gefunden hat.

So scheint denn Blake einen entsprechenden Ausdruck für seine Mystik nur in der Linie gefunden zu haben. Mir sind seine Illustrationen in Schwarz und Weiss ungleich lieber als seine colorierten. Vor mir liegt die grosse Ausgabe seines Werkes von Yeats und Ellis. Die Originale, wie ich sie im British Museum sah, sind hier photographiert. Alles ist hier schwarz und weiss. Nackte Körper sieht man durch Feuer eilen, in einem grossen Wasser ertrinken. Sie kauern in Höhlen, schweben über Sonnenkugeln, schreien aus Flammen heraus. Schlangen winden sich um sie und ziehen sie in Abgründe. Genien entschweben den Blüthen, lösen sich aus Wolken oder lagern auf den Kelchen grosser Wasserblumen. Nackte Knaben und Mädchen zügeln Schwäne und Schlangen. Drachen schnüren den Leib von Weibern unter den Brüsten, und wenn Blake Engel malt, so sieht man nur zwei mächtige Flügel. Man staunt über diese Phantasie, wenn man die Zeichnungen zum erstenmale sieht, wie über die Puranischen Gottheiten im Indian Museum in London. Wer den Text studiert, findet sie ebenso einfach wie die Kunst der Inder, wenn man ihre Mythologie kennt. Blake nimmt seinen Text wörtlich und überträgt die Metapher in die Linie. Ein lehrreiches Beispiel sind seine Illustrationen zu Young's „Night Thoughts". Für Young sind die Metaphern wie für alle schlechten Dichter poetische Phrasen, die man übernimmt wie Trauerkleider oder einen Domino, Blake erlebt sie. Bei ihm war nichts Convention, er ist innerhalb der englischen Kunst der erste Praeraphaelit. Seine Illustrationen zu Young sind Kunstwerke, Young's Nachtgedanken sind schlechte Verse.

Alles das drückt Blake am besten mit der einfachen Linie aus. Für ihn scheint zu gelten, was Max Klinger in so grosser Weise in seiner Brochure „Malerei und Zeichnung" sagt. Die Zeichnung bringe die Idee besser zum Ausdruck, die Malerei das positiv-geschaute Leben. Die

Linien suchen, was die Farben schon lange gefunden haben. Sie befriedigen mehr durch die Suggestion. „Sie (die Zeichnung) kann den Gegenstand ihrer Darstellung so isolieren, dass die Phantasie den Raum selbst schaffen muss.“

Und doch gehört Blake nicht zu den grossen Zeichnern wie Dürer, Holbein, Goya, ja selbst David Scott, aus äusseren Gründen weniger als aus einem sehr wichtigen inneren Grunde. Je mehr man Blake versteht, desto weniger suggestiv wird seine Kunst. Ja, wenn man seine prophetischen Bücher oft liest, sind zuletzt seine Zeichnungen überhaupt nicht mehr da — mir geht es wenigstens so —, oder sie sind nur ein augenscheinlicher Beweis für vieles, das man anfangs kaum wagte, wörtlich zu nehmen. Und so verlieren sie, wie alle Beweise, jegliche Suggestionskraft. Seine Linien führen Tiefliegendes an die Oberfläche, während die Linien Dürer's das, was jedermann sieht, in Gebiete leiten, in die nur die Ahnung dringt. In Blake's Kunst mündet seine Mystik. Seine Kunst ist oberflächlich. Formell genommen ist jede Kunst oberflächlich. Ideell ist es nur die Kunst des Mystikers. Bisher hat man immer das Gegentheil behauptet, weil nichts so leicht die Menschen düpiert wie das Wort Mystik. Man ist nicht umsonst Mystiker. Visionen sind eine grosse Sicherheit des Menschen und schlechte Diener des Künstlers. Sie machen den Menschen zum Heiligen, und es ist das grosse Heil der Künstler, die Unheiligsten unter den Menschen zu sein.



PERCY BYSSHE SHELLEY.

EROS.

. . . ἀθανάτῳ θνητὸν προσυφαίνοντες. Plato.

Es gibt Geister, bei denen man nicht gerne fragt: wo wurden sie geboren, wie haben sie sich erzogen, wo band sie die Liebe und wie lösten sie sich in der Ernüchterung von den Fesseln, die sie im Rausche um sich gethan haben, wie wurde ihnen aus Licht und Schatten ein Leben und wie formten sie aus beiden ein Bild, das ihrem Leben gleich sah, was mussten sie aufgeben, um sich zu behaupten, waren sie müde vor dem Tode oder haben sie im Spiegel des letzten Zufalls ihr Schicksal segnen dürfen! Sie sind da, woher immer sie auch kommen mögen, und setzen die Liebe vor das Leben und haben die Antwort vor der Frage. Frühreife Wesen sind es. An ihnen hängt das Wissen wie das Geschenk verstorbener Weiser, um sie strahlt die Liebe wie die Gabe dahingegangener Heiliger. Ihr Wissen ist vorwegnehmend, sie hören nicht auf die leisen Fragen des Lebens; ihre Liebe ist so gross, dass ihr grösster und kostbarster Theil von den Dingen abfällt, die sie mit ihr beschenken wollen.

Sie würden Götter sein, wenn ihre Seele nicht in einem Menschenkörper stäke. Sie gleichen den Δαίμονες Plato's, dem Eros etwa, dem Sohn des Reichthums und der Armuth. „Τὶ οὖν ἄν, frägt Sokrates die Diotima, εἴη ὁ Ἔρως; Was ist nun eigentlich dieser Eros.“ „Ein grosser Dämon, o

Sokrates. Alles Dämonische ist in der Mitte zwischen Gott und dem Menschen. Sein Amt ist den Göttern zu verdolmetschen und zu überbringen, was von den Menschen kommt, und den Menschen zu sagen, was den Göttern gutdünkt. Er überbringt die Gebete und Opfer der Menschen, die Befehle und Vergeltung der Götter. Er füllt die Lücke zwischen beiden und verknüpft somit die zwei Pole des All (ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὑτῷ ξυνδεδέσθαι)."

Schöner ist die Art der Wesen, die wir jetzt primitive Dichter oder Seher nennen, niemals beschrieben worden. Die reiche Götterseele in den engen Menschenleib gegossen — so lässt es sich deuten, wenn Plato seinen Dämon ein Kind des Reichthums und der Armuth nennt. Die Seele ist in dem Körper, als ob sie ihm nicht angehörte. Es ist, als ob der Körper sich ihr wie ein Schatten nachziehe.

Solche Dichter kommen wie aus einer anderen Welt auf die Erde hernieder. Töne in den Ohren, Worte auf den Lippen, wollen sie sprechen und das Leben soll hören und antworten. Sie wollen bedient sein mit grossen Thaten. Es gab solche Zeiten. Das Leben rief die Menschen zu Thaten, und die Menschen wuchsen zu Helden. Es trieb die Menschen zurück in die Leiden, und die Leiden, die immer einfach sind, wuchsen, weil sie von Helden gelitten wurden. Oder eine Religion legte das Leben in die Hand eines Gottes, in der es zum Richtschwert oder Segensstab wurde. Und der Ruhm dieser Menschen war, ein Volk zu sein, und die Dichter sprachen nicht von den Vielen, sondern von dem Volke, das wie ein Mensch gerichtet werden darf, wenn es sündigt.

Und nun denke man sich einen so begabten Menschen in eine kleinliche, erbärmliche Zeit versetzt, in die Zeit etwa nach der französischen Revolution. Jede grosse Volksbewegung überliefert nachgeborenen Sängern ein gewisses Capital von grossen Worten und Gefühlen. Man kann wieder vom Volke, von Helden und der Tugend singen. Die Dichter bedienen sich auch dieser Begriffe reichlich, ohne sich zu kümmern, ob sie wirklich noch Helden, das

grosse erregte Volk und nicht nur mehr Schatten aus der mächtigen Vergangenheit vor sich haben. Die Menschen um sie herum sind so klein, wie sie es je vor der Revolution waren, und der König, auf dessen Hinrichtung sie Oden schreiben, sitzt schon lange wieder mit Krone und Szepter auf dem Throne. Da gibt es Enttäuschungen und Widerrufe unter ihnen und nur wenige bewahren ihre alte Begeisterung. Sie bleiben gross und nur einen kleinen Preis verlangt die Welt von ihnen. Sie werden oft, wenn sie glauben am mächtigsten zu sein und dem Feinde in's Herz zu stechen, ihrem älteren Bruder Don Quixote gleichen, der gegen Windmühlen ficht. Dafür aber wird sich um sie, wenn sie erkannt haben, eine Einsamkeit weiten und breiten, die ihnen die grossen Masse, mit denen sie an ihre eigene Zeit herantraten, nicht kürzt oder nimmt. Sie werden an sich selbst wachsen. Das scheint mir das Grundwahre an Percy B. Shelley zu sein.

Das Leben Shelley's und seine Persönlichkeit!

Er wurde 1792 in Field Place in Südengland geboren und erreichte ein Alter von kaum dreissig Jahren. Er stammte aus adeliger Familie. Mit seinem Vater hatte er nur den Namen gemeinsam, Sir Timothy war conservativer Landedelmann, die Mutter eine unbedeutende Frau. Der Knabe liest Zaubergeschichten und Räuberromane, für die Lewis und reichlicher Import aus Deutschland sorgten. In Eton schon macht er sich an Lucretius und übersetzt aus Plinius' Naturgeschichte. Püffe und Neckereien seiner gröberen Mitschüler, Züchtigungen von seiten unverständiger Lehrer sind die Erfahrungen, die er für Godwin's „Political Justice“ mitbringt. Percy liebt eine Cousine, schwärmt mit Freunden, verschlingt förmlich die Bücher, vergräbt sich unter allerhand physicalischen und chemischen Apparaten, schreibt zwei Romane, in denen die Unschuld von der Bosheit verfolgt wird, gibt einen Band schlechter Verse heraus und eifert gegen jede Art von Unterdrückung, ob von seiten der Religion und des Staates oder von seiten seines Vaters und seiner Kameraden. Mad Shelley, Atheist

nannte man ihn in Eton. 1810 geht er nach Oxford in's University College, das ihm erst kürzlich ein so auserlesen geschmackloses Denkmal errichtet hat, und setzt seine Liebhabereien fort. Die Disziplin unter den Studenten war lax, die Universitätsbehörde erlaubte alles, was nicht direct gegen die Religion verstiess. Sie hinderte Shelley in gar nichts, verstand aber keinen Spass, als Shelley aus allerhand freigeistigen Büchern gefällige Stellen zusammenlas, sie drucken liess und dieses Pamphlet unter dem Titel "Necessity of Atheism" an Bischöfe und Professoren sandte. Er wurde relegiert und ging nach London. Wie auch immer Shelley später darüber gedacht haben mag, der achtzehnjährige Jüngling fühlte sich reif für seine Mission. Er war zum Ritter geschlagen. Wo sind die Drachen und Erzmagier, Könige und Priester? Fest sitzt er auf seinem Rosse und wartet mit Schwert und Speer. Sie wollten aber nicht kommen, obwohl er sie überall im eigenen und fremden Lande spürte. Nur ein kleines Fräulein kam und bot sich seinem Schutz und Herzen an — Harriet Westbrook, kein Edelfräulein aus verwunschenem Schloss, sondern eines Londoner Caféhausbesitzers sechszehnjährige Tochter. Der Vater wollte sie zum Schulbesuche zwingen, Lehrerinnen und Mitschülerinnen „mishandelten" sie aber dort, weil sie einigemale in Gesellschaft des „Atheisten" Shelley gesehen wurde. Shelley zögerte nicht einen Augenblick, entführte sie nach Edinburgh und heirathete sie dort. Er liebte sie nicht, Shelley aber dachte an sich immer zuletzt.

Harriet war nichts wie ein reizender Backfisch, bemühte sich aber von jetzt an um Voltaire, um alle Evangelien ihres Gatten, simply to please him. Shelley brauchte Bundesgenossen, Mitverschworene. Die Dichter des Landes Wordsworth, Southey, Coleridge aber waren älter und Staatsbürger oder einsame Gedankenspinner geworden. Die Zeit der Oden und Sonette auf die französische Revolution war vorbei, und als Shelley den Dichter des so sehr von ihm bewunderten Wat Tyler und Thalaba besuchte, war Southey sehr liebenswürdig, sprach allerlei Lehrreiches und

Nützliches. Sie sind Pantheist — sagte er ihm, Atheismus ist Unsinn, ich bin Deist. Im übrigen, im Alter denke man anders als in der Jugend. Shelley ging weiter und schrieb an Godwin. Er erzählte ihm von seinen Schicksalen, ein wenig übertreibend, und trug sich ihm kurz und bündig als Glaubensgenossen und Verfechter der Political Justice an. Godwin hatte nichts dagegen und Shelley ging nach Irland, um für die Emancipation der Katholiken thätig zu sein. Die Katholiken waren die Unterdrückten, das war für ihn genug. Dem Andenken Robert Emmet's widmet er ein Gedicht, in Dublin auf den Strassen oder vom Fenster seines Hotels herunter vertheilt er seine „Adresse an's irische Volk" und spricht im Katholikenvereine von Humanität und anderen nicht katholischen Ideen. Seine Zuhörer waren vielleicht nicht mit allem einverstanden, doch darum kümmerte sich Shelley nicht. Sein Kopf war voll von Plänen. Ein socialpolitischer Roman „Hubert Cauvin," die Verhältnisse in Frankreich vor der Revolution behandelnd, eine Geschichte Irlands und „Queen Mab" beschäftigten ihn. Er denkt gar nicht daran, dass er einmal ein Dichter werden könnte. Hie und da in seinen Briefen bricht etwas wie plötzliches Besinnen, Unbefriedigung, Sehnsucht durch. Wenn ich seine Briefe lese, habe ich oft die Empfindung: Hier sucht er etwas in sich zurückzudrängen, beiseite zu schieben, dort zwingt er sich zu etwas, was ihm innerlich fremd ist. So besucht er in London ein Hospital, um Medicin zu studieren. Das gehöre zu einem Verfechter der Freiheit!

Das vielcitierte Ereignis seines Lebens ist die Trennung von Harriet und die Heirath Mary's, der Tochter Godwin's und Mary Wollstonecraft's. Das englische Publicum hat ihm diese Handlung heute noch nicht vergessen und seine Biographen sind wie Advocaten bald auf dieser, bald auf jener Seite. Ob nun Harriet wirklich untreu war oder nicht — erst in letzter Zeit hat man das bekannt gemacht —, sie zeigte sich mit den Jahren als das, was sie wirklich war — als zwar gutmüthig, aber doch oberflächlich. Wer

war Shelley gegenüber übrigens nicht oberflächlich? Ohne es zu wissen, spielte sie mit sich Comödie, und mit Shelley spielten seine Ideale ein gleiches Spiel. Sie mussten sich trennen, als von beiden die Maske fiel. Shelley wurde der grosse Dichter und Harriet das gewöhnliche Menschenkind, dem ein neuer Hut lieber ist als der ganze Voltaire. Sie heirathete bald darauf ich weiss nicht wen, und noch im Jahre, bevor Shelley England verliess, fand man eines Tages ihre Leiche im Serpentine river im Hydepark. Dieser tragische Schluss webt um sie etwas wie ein Geheimnis.

In Mary Godwin fand Shelley die Gefährtin, die ihn verstand. Er muss sich in dieser Zeit unsäglich verlassen und enttäuscht gefühlt haben, und als Mary im Friedhofe von St. Pancras am Grabe ihrer edlen Mutter ihre Hand in die seine legte, mag er etwas wie Rettung und Ruhe in dem entschlossenen sechszehnjährigen Mädchen gesehen haben.

Die wenigen Jahre, die er noch in England verlebte, waren nur von zwei Reisen nach der Schweiz unterbrochen. Aus der Ehe mit Harriet hatte er zwei Kinder, und als die Mutter starb, übergab die Regierung sie fremden Leuten zur Erziehung. Des Vaters Ansichten seien der moralischen Entwicklung der Kinder schädlich. Das erbitterte ihn tief gegen sein Vaterland. Gesundheitsrücksichten bewogen ihn im Jahre 1818 England endgiltig zu verlassen. „Alastor“ und „Laon and Cythna“ entstanden noch in England. Alles Grosse schrieb er in Italien.

Menschen, die Shelley gekannt haben, beschreiben ihn als gross und schlank, er ging etwas nach vorne gebeugt und konnte seinen Körper nicht immer meistern. „Er stolpert oft auf dem Fussboden eines Salons, er strauchelt auf einer glattgeschorenen Rasenfläche, in ganz unbegreiflicher Weise konnte er auf einer bequemen, mit Teppichen bedeckten Treppe einfach hinfallen, andererseits aber gleitet er mit Elfenleichtigkeit durch die dichteste Menge, schwebt gleichsam über die schwierigsten Wege hin und geht sicher auf dem steilsten und gefähr-

lichsten Pfade" lesen wir in J. Hogg's Buch. Seine Knochen waren kräftig gebaut, doch lag das Fleisch zart auf. Der Kopf war ungewöhnlich klein, die Haare wurden früh grau. Der Ausdruck des Gesichtes wechselte wie bei allen nervösen Menschen. In ruhigen Momenten glich er dem eines Mädchens. Das Kinn war wenig entwickelt, der Mund war der eines Kindes, der Ausdruck seiner Augen war prachtvoll, nie wechselnd, da zum Schauen. Je älter er wurde, desto leiser und durchgeistigter wurden seine Bewegungen. „Er kommt und geht wie ein Geist. Man hört ihn nicht." Der Maler Mulready sagte, sein Gesicht sei zu schön, um gemalt zu werden. Es ist das äusserst treffend. In seinem Gesichte waren nicht jene charakteristischen Züge, an denen der Pinsel des Malers Halt gewinnen konnte. Es fehlen die Male, die das geistige und animalische Leben uns in's Gesicht zeichnet, es fehlt die Maske, die Freude und Leid dem Jünglinge und Manne über's Kindergesicht ziehen. Sein Gesicht war charakterlos, das Wort „Charakter" im wörtlichen Sinne genommen. Seine Stimme war hoch, überschlug leicht und wurde kreischend. Er litt früh unter oft fürchterlichen Schmerzen. Das machte ihn bald mit der Opiumflasche vertraut. Die Ärzte erklärten ihn für tuberculos. Doch verlor sich das bald in Italien, die Schmerzen aber blieben und man hielt ihn für nierenkrank. Die Leiden vermehrten seine Sensibilität, seine Sinne wurden messerscharf. „I find the very blades of grass and the boughs of distant trees present themselves to me with microscopic sharpness". Vor seinem Tode fühlte er sich ungewöhnlich wohl.

Shelley las viel, sagte ich; die alten Classiker waren ihm alle bekannt. Sophokles und Plato waren ständige Begleiter seiner Spaziergänge. In Bacon fand er viel Verwandtes, Milton verehrte er als Nationalhelden wie jeder englische Dichter nach ihm. Von Werken aus seiner Zeit wirkten Southey's Thalaba und Landor's Gebir auf den Jüngling am stärksten. Von Deutschen kennt er Wieland's philosophische Romane; Schiller's „Räuber" erklärt er

irgendwo als eines seiner Lieblingsbücher, von Goethe's „Faust“ übersetzt er den Prolog im Himmel und Stücke aus der Walpurgisnacht. Dante liebt er bedingt, Calderon unbedingt. Die christliche Architectur von der Kathedrale zu York, dem Dome von Mailand bis zur Peterskirche will er nicht verstehen, den Renaissancemalern gegenüber ist er in dem Vorurtheile seiner Moral und seines Zeitalters befangen. Raphael, Guido Reni und Salvator Rosa sind seine Maler, bei Michel Angelo's „Jüngstem Gericht“ denkt er an Titus Andronicus. Er spürt überall Christenthum. Fein ist in seinen Briefen das Verständnis für den antiken Stil. Manche seiner Schilderungen griechisch-römischer Sculpturen stehen denen feiner moderner Kunstkritiker in nichts nach. Hier war er wirklich persönlich. Was suchte er nun in den Büchern, was sah er in den Bildern? Was waren sie ihm? Suchte er nach Wahrheit? Suchte er in ihnen Erlebnisse, Erweiterung, Masse? Versuchte er seinen Geist an ihnen? Fand er je in ihnen etwas ganz Fremdes? Widerrief er den Büchern gegenüber? Nein! Er suchte überhaupt nicht, er widerrief nie. Er war jedem Buche gegenüber fertig, relativ natürlich, ob er Plato nun mit fünfzehn oder mit neunundzwanzig Jahren las. Er hatte die Wahrheit, er hatte das Mass, er zweifelte nicht, ihn quälte nichts, er war ganz und gar kein Deutscher. O ich weiss, Holbach's „Système de la Nature“, über das Goethe so treffend aburtheilte, las er in späteren Jahren nicht mehr; jeder Mensch lernt; man braucht es nur nicht immer zu fühlen und notieren, man spürt ja auch nicht, dass man wächst. Shelley wuchs und manches trug sich ab, ohne dass er es merkte, und fiel ihm vom Leibe. Und wenn man mir entgegnet, ich solle doch den Unterschied zwischen „Queen Mab“ und „Epipsychidion“ betrachten. Nur acht Jahre lägen zwischen der Abfassungszeit beider und sie stünden weiter im Werthe von einander ab als Schiller's Räuber und die Braut von Messina. Das ist es eben. Queen Mab ist nichts, Epipsychidion alles. Die Räuber haben vor allen anderen Werken Schiller's das Leben voraus.

Ich kenne auch seinen Essay „Defence of Poetry", treffliche Gedanken bringt er da vor. Wenn er sagt: the true Roman poetry lives in their institutions, so könnte Taine nicht richtiger und präciser gesprochen haben. An dergleichen „menschlichen" Erkenntnissen hatte er keinen Theil, sie förderten ihn innerlich wenigstens nicht. Ein anderes Beispiel, das auch nur scheinbar dagegen zeugt! Er war politisch ein Utopist, ebenso moralisch. Das war für ihn das natürliche. Das Concrete sozusagen in „Prometheus Unbound" und im „Epipsychidion" ist politische und moralische Utopie. Er glaubte buchstäblich, nicht bildlich, an das goldene Zeitalter, an die unumschränkte Freiheit des Einzelnen, an die damit verbundene ursprüngliche Sündenlosigkeit des Menschen. Laster ist Vorurtheil, prejudice, in der Ethik Godwin's und Shelley's. Und doch, sagen seine Kritiker, sah er die Reformbill voraus. Wissen wir, wie viele Menschen noch die Reformbill damals voraussahen? In „faulen" Zeiten ist es ebenso leicht gemein wie klug und gut zu sein. Das Tiefste aber in Shelley — und das ist immer das Natürlichste bei einem Dichter — war die Utopie. Anfangs Utopien eines Sprechers in social meetings — Shelley adressiert in Dublin die Katholiken —, später jene Utopien, in denen sich alles Kleine, Messbare, Anwendbare löst und nur die ewigen Begriffe Natur und Mensch, Schönheit und Freiheit bleiben — Shelley dichtet auf den Ruinen der Bäder Caracalla's seinen Prometheus. My mind is at peace respecting nothing so much as the constitutions and mysteries of the great system of things — my curiosity never rises to solicitude. Nie hat er wahrer von sich gesprochen!

Die Frauen liebten Shelley. A ladies' man nennt ihn sein Freund Hogg. Er hatte Zartgefühl und Discretion für ihre kleinsten Leiden und Schwächen, sie hörten ihm zu, wenn er enthusiastisch wurde. Er konnte sie idealisieren. Keine war bedeutend, keine aber hatte so wenig spleen, Schicksal oder wirkliche Poesie, dass sie Shelley nicht zu fesseln vermochte.

Die schöne Emilia Viviani mit ihrem vollendeten griechischen Profil und der italienischen Behendigkeit in Wort und Gefühl, Jane Williams, eine sanfte englische Schönheit mit stiller Musik in ihrem Wesen, begeisterten Shelley zu seinen schönsten Gedichten. Seine Frau hatte viel Willen, eine bewunderungswürdige Entschlossenheit, vielleicht etwas Eigensinn, sie enttäuschte nicht, konnte aber nicht überreden. Aber some of us, in prior existence, have been in love with an Antigone and that makes us find no full content with a human tie. Von den Männern, mit denen er zusammenkam, erwartete er volles Verständnis nur bei Godwin. Was Godwin schrieb, an das glaubte Shelley, und sein Schmerz war, es nicht verwirklichen zu können. Godwin jedoch fühlte sich durch seine eigenen Schriften eigentlich zu nichts wie zu guten Einnahmen verpflichtet. Er war ein grandioser Sophist und hatte die bequeme Ansicht, Shelley müsse alle seine Schulden, die sehr hoch gingen, bezahlen. Als Shelley beim besten Willen nicht mehr konnte, war Godwin verletzt, ja grob. Shelley traf in seinem Leben nur einen grossen Mann — Lord Byron. Sie fanden sich das erstemal bei Shelley's zweiter Schweizerreise, dann in Italien. Ihre Biographien erzählen von gemeinsamen Kahnfahrten am Genfer-See, von ihren Ritten in der Umgebung von Venedig, Ravenna, Pisa . . .

Wir Deutsche sind gewohnt, wenn zwei grosse Dichter einander nahe kommen, sofort zu fragen: Wie beeinflussten sie einander gegenseitig. Es ist das sehr berechtigt. Der deutsche Geist ist sehr fügsam und bildsam; wir geben leicht ab und nehmen leicht an. Die deutsche Literaturgeschichte ist im eminenten Sinne eine Geschichte der Bildung. Die Blüthezeit der deutschen Literatur ist das Jahrhundert der Aufklärung. Ein Franzose sagte mir einmal, die Deutschen hätten gar keine klassische Dichtung. Er hatte ganz recht, da er der Ansicht war, classisch sei, was vollendet gleichsam aus dem Geiste des Dichters springt. Man frägt nicht weiter, wie es entstand, es ist da und hat zu dienen — einer Idee, einem Könige, einem

Publicum. Es ist verstanden, wenn es gelesen ist. Die stolzesten deutschen Bücher sind immer mehr Abfälle eines grossen Werdens, oder wie Hermann Grimm vom Faust sagt, er begleitete Goethe. Man nehme das in Form und Inhalt feinste deutsche Gedicht, die Iphigenie — es ist ein Umwerden eines deutschen Künstlers an der Antike.

Als Byron und Shelley sich gegenüberstanden, waren beide fertig. Sie hatten beide viel — ich sage absichtlich — durchgemacht, auf fremder Erde sollten ihre grossen Dichtungen werden. Keiner von beiden war das, was man Literat nennt und was beinahe jeder deutsche Dichter ist. Byron hatte eine offene Abneigung gegen alles Schriftstellerwesen. Er war in Venedig Libertin, in Ravenna und Pisa Lord der Gräfin Guiccioli und eines prächtigen Hausstandes, in seinen Dichtungen höhnte und zweifelte er, erlebte Abenteuer und erlitt den Tod; eine Königskrone vielleicht hätte ihn versöhnt.

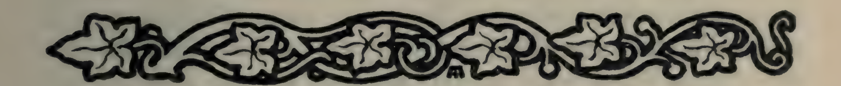
„But it seems destined, that I am always to have some active part in every body's affairs, whom I approach" schrieb Shelley von sich. In der That zu oft sehen wir ihn als Vermittler in kleinlichen Angelegenheiten anderer. Er selbst war anspruchslos wie keiner, die Leute nutzten das aus. Es war ihm oft lästig, und mit Mühe nur vermag er sich manchmal loszureissen. Es war aber sein Schicksal den Menschen gegenüber. Er sang von Freiheit und Brüderlichkeit, die Menschen nahmen ihn beim Wort, verlangten aber nur sein Portemonnaie oder sonst eine greifbare Brüderlichkeit. Er musste der Mittler zwischen Byron und Ms. Clairmont, zwischen Godwin und dessen Gläubigern sein. In solchen Momenten sehnte er sich weg auf eine der einsamen Inseln des Meeres, wie er sagte. Einem Menschen wie Byron war er noch nicht begegnet.

Er sah in ihm den grösseren Dichter. I despair of rivalling with Lord Byron as well as I may, and there is no other, with whom it is worth contending. Ein ande-

resmal: The daemon of mistrust and pride lurks between two persons in our situation, poisoning the freedom of intercourse. This is a tax and a heavy one, which we must pay for being human. So hatte Shelley früher nie gesprochen. Byron brachte das aus ihm heraus. Ihm gegenüber empfand Shelley irdisch, nicht als Bekehrer, Apostel. Byron war keine Möglichkeit wie Godwin und Southey und die anderen alle, er war ein Leben, widerspruchsvoll, unversöhnt; herrschsüchtig, hingebend; sich verlierend, sich wiedergewinnend; hier revolutionär, dort reactionär; Freiheitsdichter und Lord. Seine Dichtung voll greller Farben, heissen Verweilens und kalten Abbrechens, voll asiatischer Liebe und modernen Zweifels, aufrichtig bis zum Selbstaufgeben, verlogen bis zur Wahrheit! Er war der zweite Traum derer, deren erster Napoleon war. Nur Stendhal liebte ihn mit offenen Augen und klarem Verstehen, er nahm ihn ganz. Shelley stiess die Moral Byron's immer mehr ab. Er hat für ihn das Wort Katholizismus. Man nehme das Wort „katholisch" so weit wie möglich, man vergesse nichts von den Martyrien der ersten Bekenner und den verruchten Sünden des Papstes Alexander II., von der Verehrung der hl. Jungfrau Maria und der Päpstin Johanna, von den Ewigkeitsgedanken und der Machtlust der Kirche, dem heiligen Franz und den katholischen Mystikern, und man wird alles haben, was Shelley hasste und nicht verstand. Er fühlte körperlich den Katholizismus in Italien, in Rom am Auferstehungsfeste, in Venedig auf der Strasse, wo er den schmutzigen, nach Knoblauch riechenden Contessinen begegnete, die Lord Byron's Orgien theilten. Vielleicht nur der frühe Tod ersparte Shelley einen offenen Conflict mit Byron. Byron und Shelley waren wie Blut und Äther, wie Leben und Chor. Byron war der echte Sohn der Revolution, sein Typus war der Rebell Lucifer, Shelley war ein Kind der Freiheit, sein Typus war der menschenliebende Prometheus.

Shelley mochte Byron die Anregung zu ein paar Gedanken gegeben haben. Eine gewisse Neigung zum Chorischen in Manfred, Cain, Heaven and Earth, oft fremd-

artig und ungeschickt genug, mag man dem Einflusse Shelley's zuschreiben. Von Byron ging in Shelley's Poesie nichts hinüber. Wenn Shelley dichtete, verliess er die Menschen.



PSYCHE.

'Ενθουσιάζων δὲ λέληθε τοὺς πολλούς. Plato.

In seinen Reminiscenzen erzählt Carlyle, wie er mit Southey auf Shelley zu sprechen kam, und notiert sein Urtheil über ihn: To me also poor Shelley always was and is a kind of ghastly object, colourless, pallid, without health or warmth or vigour; the sound of him shrieky, frosty, as if a ghost (sic! nicht spirit) were trying to sing to us; the temperament of him spasmodic, hysterical, instead of strong and robust, with fine affections and aspirations, gone all such a road — a man infinitely too weak for the solitary scaling of the Alps, which he undertook in spite of the world. Carlyle war Kritiker von Natur, seine positiven Anlagen waren geringer als man annimmt, sein Mysticismus war Selbsterhaltungstrieb. Er ist der grösste Meister der Caricatur in der englischen Literatur dieses Jahrhunderts. Die Caricatur ist das einzig Positive an ihm, seine Heroenverehrung, seine Sehnsucht nach dem „Ewigen Ja" scheinen nur ein starker Instinct zu sein, mit dem er der Selbstcaricatur zu entgehen suchte. Er glaubte an die That, die realities: die That löse den Zweifel, sie berge den Stolz des Menschen und seine Demuth. Die wahrhaft grossen Gedichte der Menschheit seien die Thaten der Helden, und ein Gedicht sei dann nur gross, wenn es erlöst. Der schottische Bauernsohn war tief gläubig, der arme und ehrgeizige Student der Edinburgher Universität las und hörte von den Zweifeln der Grossen und wurde misstrauisch gegen sich selbst zuerst und dann gegen die

Helden seiner Zeit. Byron wurde für ihn der Typus des „Ewigen Nein", und neben Byron wurde es ihm leicht, Shelley zu stellen. An der Kunst Shelley's lag ihm wenig, er hatte überhaupt keinen Sinn für die Form als solche, er sah auch ab von aller Leidenschaft und Pracht des Verses, ihn interessierten die Ideen eines Gedichtes, und mit vernichtender Sicherheit, in der ebenso viel Glaube wie Ironie liegt, fragt er den Sänger: Bist du gerufen von der Zeit, hast du deine Zeit oder wenigstens dich selbst erlöst, ist deine Liebe fruchtbar?

Shelley war für Carlyle ein Unerlöster!

„Alastor" wird einmüthig für Shelley's erstes vollwerthiges Dichtwerk erklärt. Queen Mab ist doch nur Rhetorik in Versen. In Alastor findet man die Empörung Byron's und die Ergebung Wordsworth' ohne den schönen Stolz beider. Shelley trennt noch zwischen Landschaft und Natur. Die Beschreibung ist zerrissen, unruhig, unplastisch, an frühe Gedichte von Coleridge gemahnend; vor der Natur fühlt er wie Rousseau und denkt wie Goethe. Southey gegenüber verpflichtet er sich mit dem orientalischen Costüm, in das er Menschen und Gegenden kleidet. Der Orient hatte damals für Dichter und Maler oft nur den Werth eines Compromisses zwischen Ideal und Wirklichkeit und schien dem Monde näher zu liegen als Europa. Auch die Lectüre einiger Romane aus dem 18. Jh. scheint nicht ohne Einfluss auf Shelley geblieben zu sein; den Jüngling, der einem Traumbild im wachen Leben nachjagt, kennt man u. a. aus Wieland. Und endlich gab Shelley seinem Helden vieles von den Abenteuern und Enttäuschungen seines eigenen Lebens. Alastor ist noch das Werk eines Romantikers! —

Das Wesen der Romantik ist oft definiert worden. Ich glaube aber selten richtig. Man hält sich an die Beispiele berühmter Romantiker und zieht die Grenzen für den Begriff viel zu weit. Am meisten Schuld tragen die Deutschen durch die unsinnige Gegenüberstellung von classisch und romantisch. Der Umstand, dass wir eine griechische Tragödie classisch nennen, bindet niemanden,

ein Drama eines Spaniers romantisch zu heissen. Wenn Sinn für das Wirkliche classisch, Sinn für das Unwirkliche romantisch ist, dann sind Dante und Calderon ebenso classisch wie Homer, denn für Dante ist sein Heiliger, für Calderon sein Ritter etwas ebenso Wirkliches wie für Homer sein Held. Der Unterschied, wie man ihn früher festsetzte, fiel mit einem besseren psychologischen Verstehen der Rassen.

Im täglichen Gebrauche des Wortes bezeichnet man oft mit Romantik etwas Vages, Fahriges, Dämmerndes, etwas, das nicht entschieden glaubt und nicht entschieden verwirft. Ein Romantiker liebt das Zwielicht, den Geist (ghost), den Traum. Diese Definition gilt für eine grosse Schaar von Menschen, und wenn ich sie auf den höheren Menschen anwende, so ergibt sich mir folgende Wahrheit, die sich freilich nur negativ äussert. Ein Romantiker kann weder ein grosser Held noch ein grosser Künstler noch ein grosser Seher sein. Es gibt für den Helden kein anderes Mass als die Macht seines Handelns, für den Seher kein anderes als die Macht seines Leidens. Der Künstler, jene glückliche Mischung von Held und Seher, kennt nur ein Gesetz für sich, seinen Stil. Stil ist Bewusstheit, Stil ist Macht und Glück. Der grosse Leonardo suchte seinen Stil; weder Caesar noch Jesaias suchten ihn, aber wir finden ihn in den Thaten des Imperators und in den Gesichten des Propheten.

Der reine Romantiker, der Romantiker, den seine Neigungen vollständig befriedigen, besitzt wohl seine eigene Art die Dinge zu sehen, er hat seine eigene Schreibart, die oft genug Phrase wird, aber keinen Stil. Bei dem einen ist es die Laune eines leichten Sinnes, die singt, bei dem zweiten eine gewisse Verwandtschaft und Sympathie zum Zauberer. Vom Künstler aber und Seher ist der Zauberer durch nichts so sehr getrennt wie durch seinen Mangel an Gewissen und durch seinen Leichtsinn. Gewissen ist schliesslich auch nichts anderes als latentes Stilgefühl, Sinn für die innere Wahrheit des eigenen und fremden Wesens.

Der deutsche Geist hat viel Neigung zur Romantik; die deutsche Literaturgeschichte kann in Zach. Werner den Typus eines Romantikers verzeichnen. Werner hatte alle Neigungen einer Schule auf die Spitze getrieben, es war nichts so ungewöhnlich, als dass er nicht daran geglaubt hätte, und die Lectüre seiner Dramen ist eine Lection über künstlerische Gewissenlosigkeit. Aber etwas fällt Einem im Studium der romantischen Schule in Deutschland auf. Ein Zwiespalt in der Seele tritt gerade bei den grössten auf, ihre Kunst befriedigte sie nicht mehr. Sie suchen Hilfe bei der Philosophie und Geschichte, Tröstung bei der katholischen Kirche. Das Leben um sie herum muss leer geworden sein, sie fanden in ihm keinen Hintergrund für ihre Träume. Denn bei den deutschen Romantikern war das Dichten das Primäre, und erst später sahen sie sich um das Leben um. Es ist nun ungemein wichtig zu erkennen, wie nothwendig Novalis in der Philosophie, Friedr. Schlegel und Cl. Brentano in der katholischen Kirche Stil für ihre Träume suchten. Die vielgerühmte Vielseitigkeit der romantischen Schule ist nicht zuletzt auch die Folge ihrer Unfähigkeit, Stil zu schaffen. Einem späteren Geschlechte war es vorbehalten, in bewusstem, oft leidvollem Künstlerthume die Versöhnung zwischen Traum und Leben zu finden. Ich denke an Heine, an Rossetti und vor allem an die Vollendung der europäischen Romantik, an Richard Wagner. Romantik, wie wir Deutsche sie verstehen, ist etwas dem englischen Geiste wesentlich widerstrebendes, und bei der Anwendung dieses Begriffes auf die grossen Dichter des beginnenden 19. Jahrhunderts muss man sehr vorsichtig sein. Alle die Dichter, die erfolgreich gegen Pope auftraten, sind starke Persönlichkeiten. Die Kunst der „romantischen Epen“ des jungen Byron ist nicht gross, aber welchen Stil gibt er ihnen nicht durch sein eigenes Leben, und wie versteht es Coleridge nicht, die ganze Schwermuth und Haltlosigkeit seiner träumenden Seele in die Musik seiner Metren und Bilder zu verarbeiten? Freilich auch sie suchten etwas anderes als das, was ihre

Gedichte sagen. Ihre besten Werke sind Werke der Laune, aber die Laune war ihr Muth und ihre Tragik. Von der äussersten Vermessenheit ihrer Phantasie führt ein gerader, nirgends unterbrochener Weg bis in die tiefsten Gründe ihres Seins. — Ich zeigte, wie gerade durch Äusserlichkeiten Shelley's Alastor romantisch sei. Man vergesse auch nicht, wie Shelley in seiner Jugend die Neigung besass, sein Leben romantisch zu deuten, und es ihm auf eine kleine Unwahrheit nicht ankam. Bei ihm war Romantik aber nicht nur Jugenderinnerung, sondern sie wurde auch Schule. Wie man vom Mystificieren zur Mystik gelangt, vom Zauberer sich zum Seher entwickelt, wie ein Schwärmen um Nachtgeister und Zwielichtspuk zur Liebe zu Naturgöttern sich klärt, kann sehr wohl ein Vergleich zwischen Alastor und Epipsychidion zeigen.

Vielleicht hat die Romantik erst Sinn als Übergang und Erziehung zum Natur-Idealismus wie die Sturm- und Drangperiode Schiller's als Erziehung zum moralischen Idealismus. Wir können noch weiter zurückgreifen und Shelley's ganzes Leben vor seinem grossen Schaffen in Italien als Romantik und Vorbereitung ansehen. Das Leben führt uns auf verschiedenen Wegen zu unserem Ideale, und der Wert unserer Vergangenheit hängt von der Höhe unserer Gegenwart ab. Was ist das Wirkliche in unserem Leben? Carlyle sagt: die That, der Glaube, das nie schlummernde Bewusstsein der Verantwortlichkeit vor unserem Gotte, die Stärke, sich selbst jeden Augenblick vor dem Nebenmenschen werthen zu können, und die Demuth unserer Opfer. Wenn er in einer Biographie Shelley's las, mochte er wohl den Eindruck von etwas Unreifem und Verpfuschtem gewonnen haben. Er sah Zweifel und Passionen durcheinandergemengt, ohne die Fähigkeit sich durchzusetzen. Er hielt Shelley's sogenannten Atheismus und Radicalismus für etwas seiner Natur in starkem Triebe Entsprossenes und bedachte nicht, dass bei Menschen wie Shelley das Leben mit allen Launen, Meinungen und Leidenschaften nur ein armer Ersatz ist für die Unmöglichkeit,

jeden Augenblick Dichter zu sein. Ich habe schon die Stellen aus den Briefen citiert, in denen Shelley seiner Unzufriedenheit mit seinem Leben Ausdruck gibt, ich weiss es aus Geständnissen über seine eigenen Dichtungen, ich lese es aus den Versen heraus, in denen er Autobiographisches bringt; nicht weil sie klagen, im Gegentheil allen Selbstporträts Shelley's hängt etwas Affectiertes Übertriebenes, Beabsichtigtes an, überall findet man Phrase und Romantik — im Alastor, im Laon, im Prince Athanase, in Rosalind and Helen. Er idealisierte — gewiss, fand aber nicht seine höhere Wahrheit darin. Wenn seine Entfremdung vom Elternhause, sein Unglück mit Harriet Westbrook, die Entrüstung der Gesellschaft gegenüber, die Missverständnisse mit Freunden, die Enttäuschungen, die überall dem Versuche folgten, wenn alles das für Carlyle die realities von Shelley's Leben bedeuten, dann mag er ihn mit vollem Rechte ghastly, sickly . . nennen. Aber es gibt noch andere Wirklichkeiten. Für mich ist eigentlich nur das Thatsache im Leben eines Menschen, unter dessen Eindruck er am stärksten und schönsten ist.

Im ganzen Alastor sind zwei Stellen von grosser Wahrheit und Schönheit, wo Shelley vom Traume und dem Tode des Jünglings spricht. „Laon and Cythna" ist ein sehr verfehltes Epos, die Schilderung erreicht aber eine übersinnliche Pracht in den beiden letzten Gesängen, wo Laon und Cythna nach verlorener Sache, vom Feuer wie zu rein geistigen Geschöpfen geläutert, übers Meer hinaus dem Sonnenuntergange zu nach dem Ruhmestempel segeln.

Wenn man überhaupt von der Erziehung eines Idealisten sprechen darf, so kann das nur heissen, gewisse hohe Dinge Macht über sich gewinnen lassen, Götter schaffen.

Das beginnende 19. Jahrh. übergab den Menschen viel Fragwürdiges, viel Schatten, Ruinen, Groteskes und Grandioses, viel Widersprüche, aber keinen Gott. Und in dieser Zeit Idealist werden, heisst sich durch Schatten und Geister zu einem starken Gefühle von Göttern, durch

Ruinen zu einer starken Anschauung von Tod und Ewigkeit durchringen. Shelley flog auf dieser Bahn eilig dahin, sein grosser Landsmann Turner schritt auf ihr mit zäher Energie.

Entweder Du hast Macht über die Erscheinungen, oder die Erscheinungen gewinnen Macht über Dich. Das sind die zwei Alternativen, vor die Dich das Leben stellt. Im ersten Falle bist Du Künstler, im zweiten Sänger.

Dem Stile des Künstlers folgen, heisst sein Gewissen in den einzelnen Machtäusserungen finden. Goethe ist hierfür das lehrreichste Beispiel, Dante das erhabenste.

Oder die Erscheinungen haben Macht über Dich, und den Stil Shelley's bestimmen und definieren, bedeutet in der grossen Welt der ewigen Erscheinungen das Relief für seine Seele gewinnen.

Ich will von der Naturanschauung Shelley's sprechen, seinen Göttern, und wie der Tod in seinen Versen lebt. Ich will an dem, was man die Philosophie Shelley's nennt, vorbei gehen; insofern sie originell ist, ist sie werthlos oder hat höchstens für Engländer Werth; was er von andern hat, ist sehr einfach. Ein Sänger hat keine Philosophie, die nicht zugleich seine Musik ist. Die ganze Philosophie der grandiosen Gesänge des IVten Actes in Prometheus lässt sich auf zwei Sätze zurückführen.

Das ganze Schaffen Shelley's gruppiert sich in zwei Abtheilungen. Für die eine ist „Prometheus unbound" typisch, für die andere „Epipsychidion". Es sind beides Mythen, Prometheus — der Mythus seines Gottmenschen, Epipsychidion — der Mythus seiner Seele. „The Witch of Atlas" ist das Märchen seiner Fee, es ist wie ein frohes Gedenken an Prometheus. „Adonais" ist das Märchen vom Tode eines Dichters. „Laon and Cythna" leitet die erste Gruppe, „Alastor" leitet die zweite ein, „The Triumph of Life", das letzte Gedicht Shelley's, verbindet gleichsam beide Gruppen und endet bedeutungsvoll — das Gedicht ist unvollendet — mit der Frage What is Life? Was ist das Leben? Soll ich kurz den Stilunterschied zwischen beiden Gruppen angeben,

so sage ich: die zweite Gruppe, sein Seelenmythus, verhält sich zur ersten, seinem Göttermythus wie die Sehnsucht zur Ekstase. —

Die Naturanschauung Shelleys!

Er trennt in Alastor noch zwischen Landschaft und Natur. Technisch lassen sich die beiden Begriffe nicht so leicht scheiden. Es gibt Maler, die scheinhar nur eine Landschaft, also einen Ausschnitt der Natur, auf die Leinwand bringen, und doch geben sie die ganze Natur. Man muss die ganze Geschichte des menschlichen Naturempfindens durchgehen, um Shelley recht zu verstehen.

Der nackte Mensch kam wahrscheinlich nie zu einem richtigen Formgefühl eines Baumes oder Hügels. Solange er selbst nur Körper blieb, sah er in den umgebenden Dingen nur die Materie. Er fühlte die Erde unter den nackten Sohlen, die Sonnenstrahlen auf dem Haupte, er schöpfte das Wasser mit hohler Hand und fällte den Baum. Wenn er betete und ganz Seele wurde, da vernahm er den Gott in der Natur, schloss die Augen und sah nichts.

Der Grieche warf über seinen Körper und über die Natur einen leichten Mantel. Er sah solange in die Natur, bis sie ihm den Gott gab, und der Gott in Marmor trat zwischen ihn und die Natur. Die Verse der Dichter singen vom Blüthendufte heiliger Haine, von den wehenden Farben des Meeres .... von allem, was sie dem Marmor nicht entzaubern können.

Der Mensch des Mittelalters ist tief und reich, aber unfrei. Das Grosse waren seine Träume, das Kleine seine Sinne. Seine Träume führten ihn über die Natur hinaus, und seine Sinne sahen nur das Nächste. Gewiss, es liest sich oft so conventionell, was die frohen und traurigen Dichter des Mittelalters über die Natur sagen. Oft aber dünkt mich, sie sind wie Menschen, die nach traumschwerer Nacht aus dem Hause hinaus in den Garten gehen, den Duft einer Rose gierig einsaugen, ein kühles Blatt an die heisse Stirn legen, die Hand über die Spitzen des thauigen Grases gleiten lassen, den Traum in den Augen, den Traum von Gott und der

Sünde. Jene merkwürdige, viele moderne Menschen so anziehende Mischung von Phantasie, Leidenschaft und Unfreiheit nimmt ihnen die Fernsicht; auch Dante hat noch viel mehr Leidenschaft als Perspective.

Der Mensch der Renaissance kennt seinen Körper und weiss von seiner Seele, die Natur breitet sich hinter dem grossen Menschen wie ein prächtiger Teppich aus. Eines fällt auf und bringt den Renaissancemaler in einen scharfen Gegensatz zum Niederländer. Der Italiener steht naiv abseits, lässt die Dinge für sich reden, er bringt eine ganze Natur auf die Leinwand und lässt sie doch nur als Landschaft wirken. Nicht dass er wie Poussin einfach decoriert! Der Niederländer ist sentimental, er trägt in die Dinge etwas hinein, er malt nur eine Landschaft und bringt doch eine ganze Natur.

Der kränklichste und kleinlichste aller Grossen des Jahrhunderts nun, Rousseau, sprach zuerst von der Allmacht der grossen Natur und schreibt in seinen Confessionen die bedeutenden Worte: Si je veux peindre le printemps, il faut que je sois en hiver, si je veux décrire un beau paysage, il faut que je sois dans des murs et j'ai dit cent fois que, si jamais j'étois mis à la Bastille, j'y ferois le plus beau tableau de la liberté. Es ist keine Feindschaft zwischen dem Menschen und der Natur, aber die Natur ist der Antipode des Menschen. Es ist ein Spiel zwischen beiden, und nur der freie Mensch darf spielen. Die Natur ist stärker, sie hat ihre ganze Schönheit für den Menschen, wenn er die Kniee zum Gebete beugt, sie wird ganz Gottheit, wenn der Mensch ganz Seele wird. Monna Lisa wird nichts von ihrer Schönheit der mächtigen Natur opfern, der sie den Rücken zukehrt, sie wird kein Lächeln ihrer Lippen, keine Falte der Ärmel ihres Gewandes für ein stärkeres Gefühl der Felsen, Grotten und Seen hergeben. Wenn ich in den Gallerien die Gemälde der Italiener sehe, so habe ich oft die Empfindung, die Natur macht diese grossen Menschen nicht schüchtern, sie liebt sie aber auch nicht. Sie liebt aber den Thoren Rousseau und kam ihm in alle Winkel seiner Einsamkeit

nach, sie liebt Shelley wie niemanden vorher. Shelley empfand sich selbst nie als voller Mensch und schuf auch keine Menschen. Als Jüngling aber hatte er eine Menge von Theorien und Meinungen, und die Menschen in Laon und Cythna sind Schatten mit Tugenden und Lastern. Die Natur um seine Menschen herum ist wie ein Panorama. Das Gefühl und die Farben sind echt, aber die Anordnung erinnert an das Theater. Shelley gibt manche Meinung auf, wird einsamer, er denkt über sich und das Schicksal der Menschen nach, und die Natur gewinnt für ihn die Herrlichkeit einer Turneschen Landschaft. Es ist das der Naturstil in seinen Oden oder in den „Euganean Hills".

Ich citiere:

I stood listening to the paean,
With which the legioned rooks did hail
The suns uprise majestical.
Thro' the dewy mist they soar
Like grey shades, till the eastern heaven
Bursts and then as clouds of even
Flecked with fire and azure lie
In the unfathomable sky,
So the plumes of purple grain
Starred with drops of golden rain
Gleam above the sunlight woods.

Wer denkt bei folgender Schilderung Venedigs nicht an eines der vielen Aquarelle Turner's!

Underneath day's azure eyes
Ocean's nursling, Venice, lies,
A peopled labyrinth of walls,
Amphitrite's destined halls,
Which her hoary sire now paves
With his blue and beaming waves.

Man lese dann noch etwa die erste Strophe seiner „Ode to Naples". Dieser Stil ist bezeichnend für die Gedichte, in denen Shelley meditiert, anruft, beklagt, bewundert. Es ist der Stil der Sehnsucht.

Eine Stufe höher, die Seele Shelley's ist ekstatisch, die Natur hat sich ihm vergöttlicht, sie besingt sich selbst.

Der IV. Gesang des Prometheus sei ein Beispiel für viele. Es ist der Stil der Exstase.

Eine dritte Art scheint mir die zu sein, in der Shelley die Natur gleichsam betend zu dem höheren Geiste, der über sie waltet, darstellt. Die Anfangsstrophen aus the Triumph of Life z. B.:

Swift as a spirit hastening to his task
Of glory and of good, the Sun sprang forth
Rejoicing in his splendour, and the mask

Of darkness fell from the awakened Earth,
The smokeless altars of the mountain snows
Flamed above crimson clouds, and at the birth

Of light, the Ocean's orison arose,
To which the birds tempered their matinlay.
All flowers in field or forest, which unclose

Their trembling eyelids to the kiss of day,
Swinging their censers in the element
With orient incense lit by the new ray

Burned slow and inconsummably and sent
Their odorous sighs up to the smiling air,
And in succession due, did continent,

Isle, ocean and all things, that in them wear
The form and charakter of mortal mould,
Rise as the Sun their father rose, to bear

Their portion of the toil, which he of old
Took as his own . . . .

Einige Stellen aus Epipsychidion sind ebenso bezeichnend. Ich charakterisiere diesen Stil mit einer Bemerkung aus Novalis' Fragmenten. „Die Natur hat allegorische Bilder. Die um die Quellen aufsteigenden Wolken sind Quellengebete".

Das grosse Stilgesetz Shelley's: Er sieht in die Natur wie in den Menschen, das Leben des Menschen ist ihm ein Spiel von Naturkräften. Die ganze Dichtung Shelley's

gleicht einer ungeheuren Metapher. Die Dinge verlieren das Recht ihrer selbst und werden ihm zu Tönen, die sich den grossen Harmonien einfügen. Shelley ist der grosse Chorführer. Wenn wir ein Gedicht lesen, so fallen uns neben dem Grundton, auf den das Gedicht gestimmt ist, die Bilder auf, und an den Bildern erkennen wir, was der Dichter liebte. Die Metaphern haben Farbe für das Auge, Ton fürs Ohr, sie besitzen Geruch und Geschmack. Es ist etwas Eigenes um die Bilder Shelley's. Sie sind wie aus Licht, Luft und Wasser gewoben, die Farben sind die des Regenbogens, ihr Ton der des Echo's, ihre Dauer, wenn ich so sagen darf, der der auf- und abschäumenden Welle. Shelley liebte das Meer und das Schicksal, die Segel und die Seele, die Sterne und die Augen. Er liebte die Wolken, die Töchter des Meeres und der Luft, und die Menschen, die Kinder des engenden Schicksals und der weitenden Sehnsucht, er liebte den Regenschauer und die Thränen. Der Wind jagt die Wolken, der Wille die Menschen. Er liebt die Lust, wenn sie in den Schmerz hinstirbt wie der Tag in die Nacht. Mond und Echo sind ihm wie die Erinnerung an den Glanz und den Jubel des tagenden Glückes. Er liebte die Dinge um ihres Wechsels willen, er, der nie Ruhe fand. Doch unzerstörlich lebt in ihm das heiligende Wissen vom ewigen Sein der Naturkräfte.

Ein Ding verstehen, heisst Ohr für seine Musik haben. Alles, was ist, soll man daraufhin prüfen, den Menschen und sein Gedicht. Ich stelle Shelley's Lyrik die Goethe's gegenüber. Auch als Lyriker ist Goethe immer Künstler, er nimmt jedes Ding in seiner Eigenheit und spannt und streicht es wie eine Saite, bis es einen Ton gibt und Musik geworden ist. Für Shelley ist die Welt unvergleichlich ärmer, aber er hört in den Dingen, denen sein Auge offen ist, überhaupt nur die Musik, und SEIN DICHTEN IST EIN LEIDEN AN DEN GROSSEN HARMONIEN.

Es heisst nicht viel, wenn ein englischer Kritiker behauptet, Shelley's Stil sei reactionär. Es ist richtig, wenn

man folgende Verse Thomas Gray's mit vielen aus Shelley's Frühzeit vergleicht:

> These shall the fury's passions tear,
> The vultures of the mind
> Disdainful Anger, pallid Fear
> And Shame, that skulks behind,
> Or pining Love shall waste their youth
> Or Jealousy with ranking tooth,
> That inly gnaws the secret heart,
> And Envy wan and pallid Fear.

Die Verse sind fürchterlich und ein wahrer Festschmaus für einen Elocutionist. Man findet dieselben Personificationen bei Shelley, auch bei Coleridge. Während bei Gray dieser Stil die Tugend eines sorgsamen Artisten und sehr bescheidenen Dichters ist, ist er bei Shelley Übergang, recht eigentliche Romantik. Er schrieb so, als er sich noch mit jedem Verse als Schüler Godwin's betrachtete. Das ist bei beiden Missverständnis der Revolution. Wir finden noch Reste davon in den Gedichten, in denen Shelley Rhetor war oder Künstler zu sein sich bemühte, in den Cenci, im Adonais, im III. Acte des Prometheus. Ja, wenn man will, kann man bei Shelley alles als Vergeistigung auffassen. Er vergeistigte in seinem Prometheus den Prometheus des Aeschylos, in seiner Asia Venus, die „alma mater" des Lucrez; der „Spirit of the Earth" ist ein spiritualisierter Amor. „Adonais" ist dafür ein classisches Beispiel. Sein Vorbild ist die Elegie Bion's auf Adonis. „Doch Urania nimmt die Stelle der Aphrodite ein, die Gedanken, Phantasien und Wünsche des todten Sängers treten an die Stelle von Bion's Liebesgöttern; anstatt der Berghirten sind die lebenden Barden Englands an das Grab des Dichters gerufen". Es lässt sich das bis ins kleinste Detail durchführen. Die Orakelhöhle Demogorgon's (Whence the orocular vapour is hurled up, Which lonely men drink wandering in their youth, And call truth, virtue, love, genius or joy, That maddening wine of life) scheint mir eine ähnliche Umformung der Pythonhöhle aus der griechischen Mythologie zu sein.

Shelley selbst führt in einem Briefe die Art des Sophokleischen Verses „πολλὰς δ'ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις“ als seinen Stil beeinflussend an. Ich könnte noch viele Beispiele dieser Art anführen, wenn ich mit anderen die Ansicht theilte, dass Stil Technik und nicht Nothwendigkeit sei. Stil ist aber nichts anderes als Nothwendigkeit, ἀνάγκη. Ich verstehe dann erst einen Menschen, wenn ich sein Schicksal weiss; ich mag noch soviele Einzelheiten aus seinem Leben kennen, solange mir seine Nothwendigkeit nicht klar ist, ist er für mich todt. Und wenn ich den Stil eines Gedichtes verstehe, so verstehe ich die Nothwendigkeit, die zwischen Dichter und Gedicht besteht. Das Thun gewisser grosser Menschen ist nichts anderes als eine Erziehung ihrer Seele zur Erkenntnis der Nothwendigkeit der Erscheinungen. Was Homer oder Shakespeare wussten, ist ganz gleichgiltig, wir müssen nur einsehen, das Leben erzog sie zur Einsicht in das Schicksal einiger Helden wie Achilles und Hamlet. Das πάθος anderer viel seltenerer Geister ist ein Reifen zum Gefühle der Nothwendigkeit der übersinnlichen Kräfte. Der Fall Shelley! Gibt es etwas Einfacheres als die Seele Shelley's, etwas Einfacheres als die grossen Erscheinungen, für die seine Seele wach war. Was sage ich mit seiner unbegrenzten Sehnsucht nach Freiheit, mit seinem unerschütterlichen Glauben an die Wiederkunft des goldenen Zeitalters, mit seiner Märtyrerliebe für die Menschheit, mit seiner Verzweiflung und seinen Todesgedanken? Wer empfand nicht ein wenig davon wenigstens einmal während seines Lebens! È da sapere che le forme deono essere denominato dall' ultima nobilità della loro forma. Bis wir nicht erkannt haben, dass Shelley die Erscheinungen in ihrer letzten höchsten mystischen Vollkommenheit nahm, verstehen wir ihn nicht.

Er personificierte in Jugendgedichten Tugenden und Laster, er bekannte sich öffentlich als Atheist. Reifer geworden, sah er in jeder Pflanze etwas vom grossen Gotte und wob aus dem Geheimnisse des Meeres, der Stille der Sterne, dem Jubel des Blühens, aus der Weisheit, den

Thränen und dem Lachen des Menschen sich die ewig-wechselnde Form seines Gottes. In höchster Ekstase sah er überall Göttliches wie Turner überall Sonne. Es ist unüberlegt von Ruskin, Turner vorzuwerfen, er könne wohl die Sonne und ihre Wirkung, aber keine einzelne Blüthe malen; es ist aber unglaublich albern zu erwähnen, Shelley könne keine Charaktere zeichnen. Das war wahrlich seine Grösse, wie es Turner's Grösse war, vor lauter Sonne nicht die Farbe eines Steinchens, das Geäder eines Blattes zu sehen.

Den Menschen konnte Shelley die Freiheit nicht geben; er verstreute sie mit der Handbewegung eines Halbgottes in die Natur. Es ist jene mystische Freiheit, die Dante an den Intelligenzen des 3. Himmels hervorhebt. Il loro essere sia loro operazione. Ihr Wesen ist Musik. Auch zwischen Shelley und seinem Gotte lag die Sehnsucht. Und nur in der Ekstase geht die Sehnsucht auf.

Wenn ich das im Auge behalte, zerfällt auch Shelley's Lyrik — wenn ich hier den Begriff beschränkt gebrauchen darf — in zwei Gruppen, in die Lieder der Sehnsucht und die Lieder der Ekstase.

Zu den Liedern der ersten Gruppe rechne ich vor allem die Jane-Lieder aus dem Jahre 1822, vornehmlich die drei: With a Guitar, to Jane; To Jane; Lines written in the Bay of Lerici. Alle drei beziehen sich auf Jane Williams, die Shelley auf der Guitarre vorzuspielen pflegte.

Im ersten bringt er ihr die Guitarre. Shelley ist Ariel, Jane Miranda.

Ariel beschreibt die Guitarre:

> The artist, who this idol wrought
> To echo all harmonious thought
> Felled a tree, while on the steep
> The woods were in their winter sleep,
> Rocked in that repose divine
> On the wind-swept Apennine;
> And dreaming, some of Autumn past,
> And some of Spring approaching fast
> And some of April buds and showers
> And some of songs in July bowers,

And all of love; and so this tree —
O that such our death may be! —
Died in sleep and felt no pain
To live in happier form again;
From which, beneath Heavens fairest star,
The artist wrought this loved Guitar,
And taught it justly to reply
To all, who question skillfully
In language gentle as thy own;

Alle Gefühle der Natur ruhen in dem Holze, aus dem Ariel das Instrument schnitzte. Es ist gleichsam die mystische Synthese der ganzen Natur.

Im zweiten Gedichte beschreibt er das Spiel der Jane-Miranda.

As the moon's soft splendour
O'er the faint cold starlight of heaven
Is thrown,
So your voice most tender
To the strings without soul had then given
Its own.

Er bittet sie noch einmal zu singen:

Though the sound overpowers,
Sing again, with your dear voice revealing
A tone
Of some world far from ours,
Where music and moonlight and feeling
Are one.

Eine zitternde Ruhe wie Mondstrahlen auf einem See; die Musik spielt.

Das dritte Gedicht schildert den Zustand Shelley's nach der Musik; für einen Augenblick ist er wie in Ekstase, er hört die Natur singen, seine Seele ist weit weg irgendwo in den Ländern des Traums und Echos. Doch „der Dämon nimmt wieder seinen alten Thron im schwachen Herzen ein", und Shelley bricht in jene erschütternden Verse aus, in denen sein Schmerz zum letzten Male wie durch Thränen dem Leben vom Wasser und von Schiffen eine Vision seines Schicksals entzaubert:

I dare not speak
My thoughts, but thus disturbed and weak
I sat and saw the vessels glide

Over the ocean bright and wide,
Like spirit-winged chariots sent
O'er some serenest element
For ministrations strange and far;
As if to some Elysian star
Sailed for drink to medicine
Such sweet and bitter pain as mine.

Es ist eine Vision, ein geisterhafter Zustand zwischen Sehnsucht und Ekstase.

Die zweite Gruppe möchte ich die kosmische Lyrik bezeichnen. Das Sein der Dinge singt, die Sehnsucht ist wie weggelöscht. Dazu gehören ausser dem IV. Gesange des Prometheus Gedichte wie die Ode an den Westwind, an die Lerche, die Wolke. Es sind die Naturgötter, die aufjubeln im Gefühle ihrer Freiheit. Es ist die Lust der Dinge, die singt, und die Lust ist ihre Weisheit. Shelley ist in Ekstase, er hat geopfert, und meines Gottes Lust und Musik sind die Opfer, die ich ihm brachte.

Der Mythus des Gottmenschen! Ich werde nicht den Prometheus Unbound mit dem Prometheus des Aeschylos vergleichen. Es würde zu weit führen; ich müsste erzählen, wie zwischen dem klugen und harten Titanen der Griechen und dem oft sehr weichen Menschenbefreier des modernen Dichters die Figur Christi steht, wie die Menschheit in der langen Zeit zwischen dem Regnum Jovis und den Tyrannengelüsten von Shelley's Juppiter gelernt hatte, das alte Testament zu lesen und Könige hinzurichten. Ich möchte auch nicht die Handlung des lyrical drama erzählen, sondern mich begnügen, die Musik desselben darzustellen.

Prometheus Unbound ist weder eine Oper noch ein Drama. Die Geschehnisse begleitet keine Musik, auch fehlt diesen die dramatische Handlung. Die Handlung eines vollkommnen Dramas trägt die Musik in sich, wie sie ein vollkommener Mensch in sich trägt. Beide werden durch von aussen hinzutretende Musik nur gestört, und Componisten wissen das, und um ihre Musik nothwendig erscheinen zu lassen, müssen sie die Handlung der bedeutenden Vor-

lage so erbärmlich wie möglich machen. Das Geschehen im Prometheus ist also nicht willkürlich wie das eines Operntextes und auch nicht nothwendig wie das eines Dramas, sondern willkürliche Ereignisse werden durch die Leidenschaftlichkeit der Idee zur Musik einer Nothwendigkeit erhoben.

Zwischen den freien Prometheus und die freie Natur tritt die Tyrannis Juppiter's und bringt Prometheus die Fesseln, der Natur und den Menschen die Todesfurcht, den Schmerz, die Entsagung, die Verzweiflung, alle die Gefühle der Sklaven. Prometheus jedoch besitzt das Wissen der Zukunft, sein Wissen schleudert gegen Juppiter den Fluch, und der Fluch tritt zwischen Leben und Tod wie die Hoffnung; die Natur bewahrt ihn wie ein Zauberwort . . . .

We meditate
In secret joy and hope those dreadful words
But dare not speak them.

Prometheus will von der Natur den Fluch noch einmal hören, doch die Natur weigert sich, ihn zu wiederholen. „I dare not speak like life", sagt die Erde; dadurch erhält das sonst so äusserliche Motiv einen musicalischen Wert. Doch Prometheus hat Gewalt über die Schatten der zweiten Welt, „the shadows of all forms that think and live, till death unite them, and they part no more." Der Schatten Juppiter's erscheint und wiederholt den Fluch. Damit ist die Macht des Prometheus beschrieben.

Hercules erscheint jetzt als Bote Juppiter's, hinter ihm die Furien. Wenn Prometheus das Geheimnis von dem Ende der Herrschaft Juppiter's verriethe, so würde er mit den Göttern wohnen, „lapped in voluptuous joy"; wenn nicht, so sei er den Furien übergeben. Prometheus weist jeden Pact ab, und die Furien beginnen ihr Werk.

Sie singen von der Noth und den Leiden der Menschheit, vom Hasse und der Selbstverachtung, von Gier und Zweifeln, von der Selbstbefreiung, die mit der Verzweiflung endete. Ihr Lied geht dumpf von der Kreuzigung eines Gottes und von der Verwirrung, die seine Liebe unter die Menschen brachte. Prometheus ist der Verzweiflung nahe.

Da ruft die Erde die Ideale der Menschheit auf. Vier kommen auf leichten Winden geflogen. Der erste ist der Geist der Revolution, der Liebe, die die Menschen in der Empörung vereint; der zweite ist der Geist der Aufopferung des Einzelnen; der dritte bringt den Gedanken eines Weisen; der vierte den Traum eines jungen Dichters. So sehen wir im ersten Acte die Disharmonie zwischen Hass und Liebe, dem Sterblichen und Unsterblichen. In der Person des Gottmenschen symphoniert Alles, im grossen Geiste der Menschheit, der bis in die Tiefen des Leidens und in die Höhen der Freude reicht. Er leidet mit ihnen, und das Mitleid ist seine Heiterkeit. Wie christlich ist nicht dieser Mittler!

Die Zeit wird reif für das Wirken des Schicksals; durch Asia soll es sich erfüllen. Asia ist die fern in den Thälern Indiens weilende Geliebte des Prometheus. Durch Panthea verkehrt er mit ihr, und Panthea bedeutet die Hoffnung. Sie bringt Asia den Traum von der Entfesselung des Prometheus; den zweiten Traum „verlor“ sie, doch er wird lebendig und tritt zwischen sie und Asia wie eine Stimme, die ruft: o follow, o follow. Er ist zu mächtig, als dass ihn die zarte Panthea bewahren könnte, er entfällt ihr und erscheint in der ganzen Natur wieder; auf den Blüthen des Mandelbaumes, auf den Schatten der Morgenwolken sieht Asia ihn. Der Morgenthau, der von den Blättern fällt, ruft ihn ihr zu, und das Echo gibt ihn wieder. Alles ruft: follow, follow . . .

> To the deep, to the deep
> Down, down
> Through the shade of the sleep,
> Through the cloudy strife
> Of Death and Life,
> Through the veil and the bar
> Of the things, which seem and are . . .

hinunter zur Höhle Demogorgon's, vor den Thron der Ewigkeit, wo die Stunden geboren werden. Hier sieht Panthea auf ihrem Wagen die Hore, die der Tyrannis Juppiter's das Ende bringen soll.

Der zweite Act ist wegen Asia da. Es ist eigentlich keine Handlung darin, sondern nur ein wunderbares Geschehen an Asia. Asia ist eine Göttin, die Göttin der Liebe. Die Trennung von Prometheus warf einen Schleier um ihre Göttlichkeit, die Wiedervereinigung mit Prometheus soll ihn lüften. Die ganze Stimmung dieses ganz einzigen Actes hat etwas vom Frühlingsmorgen, wenn die Nebel unter den ersten Strahlen der Sonne sich heben. Er bedeutet die Weihe Asia's. Der Traum deutet sich ihr, die Naturgeister werden ihr laut, das Schicksal offenbart sich ihr. Das Thema ist unsagbar schön durchgeführt. Man bemerke die Hilflosigkeit Asia's im ersten Auftritte. Sie bedarf noch Panthea's, der Hoffnung. Mit dem ganzen Zorne ihres Leidens spricht die Göttin vor Demogorgon. Sie wird immer schöner, so schön wie sie war, als sie aus dem Meere stieg. Panthea erbleicht vor Bewunderung. Asia spricht weise, wie eine vom Schmerze Geläuterte. Von der grossen Liebe, die den Wurm Gott gleichmacht, reden ihre Worte, sie haben noch den Sinn der Erde und sind an die Menschen gerichtet, aber die Stimme, die sie spricht, hört sich nur selbst. Die Luftgeister singen ihr zu, und Asia jauchzt ihr wiedergefundenes Götterglück in die unsterblichen Verse aus:

> My soul is an enchanted boat,
> Which, like a sleeping swan, doth float
> Upon the silver waves of thy sweet singing . . .

Prometheus ist der Sohn der Erde, Asia die Tochter des Meeres. Prometheus hat den harten Willen der Erde, ihre Klugheit, Begeisterung und ihren Opferwillen. Seine Melancholie ist ein leiser Zweifel oder ein Traum. Er ist das ewige Werden, das sich sehnt nach dem Sein. Das Sein bedeutet Asia, das Weib, die Tochter des Meeres. Unfruchtbar ist sie im Hasse, in der Liebe der Quell alles Blühens. Ihre Lust ist der Schein, die Tiefe ihr Schmerz, der an die Ufer heult und unverstanden bleibt. In ewiger Sehnsucht hält das Meer die Erde in den Armen und gebar die Venus den Griechen, dem Prometheus Asia. Asia

steigt ans Land und lebt fort in der Schönheit des Frühlings und der Blüthe, durch die der Geist des Prometheus in der Liebe zur Frucht reift. Die Vereinigung von Prometheus und Asia ist die mystische Formel für die vollkommene Natur. Il loro essere sia loro operazione. Wo immer ein stürmisches Werden in einem erhöhten Sein zur Ruhe gelangt und Musik wird, in der Schöpfung der Natur, in der Liebe der Geschlechter, in der Linie des Künstlers und dem Verse des Dichters, in jeder freien That des Menschen, da umarmt Prometheus Asia. Die Liebe beider lag unbewusst in jeder grossen That seit Anbeginn der Menschheit, sie wurde nur wach in den Zeiten der Sehnsucht. In der Seelenliebe Plato's, in den mystischen Verzückungen Ruysbroeck's und der hl. Therese, in der Aurora Jacob Böhme's, in der Sehnsucht der Zoa nach der Emanation in den prophetischen Büchern William Blake's, in der Liebe Faust's zu Helena, wie verzerrt in der eigenthümlichen Anziehung, die Hilde Wangel auf Baumeister Solness ausübt, wurde sie laut. Sie singt in der ganzen kosmischen Lyrik Shelley's, und wo immer Shelley sich sehnt, sehnt sich Prometheus nach Asia. Der ganze IV. Act des Drama's ist ein Aufjubeln dieser mystischen Liebe.

Shelley ist der Sänger der mystischen Sympathien. Die Liebe zwischen Prometheus und Asia ist für mich die vollkommene Formel für den Stil Shelley's. Wir finden sie in den Metaphern und den ganzen Gedichten wieder. Wie der Duft der Blumen den Wind liebt, der Morgenthau die Sonne, die Farben das Licht, die Stunden die Ewigkeit, Traum und Echo das Schweigen, so liebt jedes Ding die grosse Schönheit, die der Geist des Dichters ihm gibt, und die Seele des Adonais den Tod. Und Shelley selbst fand Asia in den grossen Gedanken von der Einheit alles Seins.

Er suchte sie wohl oft auf der Erde und singt im „Epipsychidion" den Mythus von Shelley-Prometheus und Emilia-Asia.

Es ist das merkwürdigste aller Gedichte Shelley's, merkwürdig durch seinen Stil. Alle Stilnüançen lösen sich hier ab; kurz und abgebrochen sind die ersten Verse

wie Beschwörungsformeln eines Zauberers, von exotischer Pracht sind die Schlussverse, die alle Seligkeiten der Verzauberten schildern. Noch merkwürdiger aber und von bedeutendem psychologischen Werthe ist das Verhältnis des Gedichtes zu Shelley's Leben.

Man kennt die Geschichte von Emilia Viviani, der schönen Toskanerin, die gegen ihren Willen in ein Kloster geschickt wurde, weil sie dem Willen ihres Vaters, der sie zu einer Heirath zwingen wollte, sich nicht fügte. Shelley lernte sie im Kloster kennen, ihr Wesen nahm ihn gefangen, und seiner Liebe zu ihr gab er im Epipsychidion Ausdruck.

Ich muss doch den Gedankengang des Gedichtes wenigstens skizzieren:

Die Verse von 1—146 sind der Bewunderung ihrer äusseren und inneren Schönheit, dem Mitleide mit ihrem Schicksal gewidmet.

In den Versen 146—190 schmäht er diejenige Classe von Menschen, deren Dogma es ist, die Ehe habe der Liebe des Mannes zu genügen. Die wahre Liebe wachse nur, auf je mehr Wesen man sie vertheile.

Die Verse 190—390 enthalten den Kern des Gedichtes. Shelley erzählt hier im Bilde sein Leben. Als Jüngling erschien ihm in Träumen ein wunderbares Wesen. Einen Widerschein ihrer Schönheit sah er in allen edlen Neigungen und Phantasien seiner Jugend. Ihr Geist war der Geist der Wahrheit; er ging aus, ihn zu suchen. Er wurde oft irre geleitet, wenn er fragte, auf Abwege geführt, wenn er ihrem Bilde folgte. Wer ist nun jenes Mädchen, das ihn lockte, „eine, deren Stimme vergiftete Melodie war; sie sass bei einer Quelle im blauen Schatten der Nacht. Der Athem ihres Mundes war der verwelkender Blumen, ihre Berührung wie electrisches Gift . . . . !" Einige Kritiker denken an Harriet Grove, ein anderer will wissen, dass Shelley in seiner Jugend sinnlichen Genüssen gefröhnt habe. Ich glaube, das Motiv ist nur Figur. Man denke an Prince Athanase, den die zunehmenden Jahre auch von

der Aphrodite Pandemos zur Urania führen sollten. Shelley war für dieses Motiv durch die Lectüre des Symposion sehr empfänglich. „In vielen sterblichen Formen“ suchte der Jüngling „nach dem Schatten jenes Ideals“. „Einige waren schön — doch Schönheit vergeht, Andere waren weise — doch Honigworte betrügen“. Kritiker deuten diese unglaublich vagen Verse auf Shelley's Bekanntschaft mit den Frauen der Familie Boinville; man kann auch an jenen classischen Blaustrumpf Ms. Hitchener denken. „Aber Eine war wahr, warum nicht wahr zu mir?“ Eine Beziehung auf seine erste Frau ist sicher, aber durch eine folgende Anspielung auf sie undeutlich.

Endlich trifft er ein Mädchen, das seinem Traumbilde glich wie der Mond der Sonne. Es ist Mary, seine zweite Frau, „der kalte keusche Mond, die Königin der glänzenden Himmelsinseln, der alles verschönt, wohin er strahlt. Jener wandernde Schrein voll sanfter, aber eisiger Flammen . . . der nicht erwärmt, aber erleuchtet“. Man begreift, dass Shelley's Gattin von dieser Metapher nicht angenehm berührt war. Shelley spricht noch weiter unten „von dem kalten, keuschen Ehebette“. Mary war absolut keine bedeutende Frau, aber auch eine andere hätte Shelley hier nicht liebenswürdig gefunden.

Jetzt tritt dem Sucher mit der Morgensonne sein Ideal wirklich entgegen, und die Verkörperung ist Emilia Viviani, seine Sonne. Sonne und Mond sollen ihn, „diese Welt voll Liebe“, regieren. „Auch du schöner und grausamer Komet“ — ruft er aus, im Jubel über die zwei Gestirne auch seiner ersten Gattin gedenkend — „auch du schöner und grausamer Komet . . . . komme zurück in unseren Azurhimmel. Die Sonne will dich aus ihrer Urne voll lebenden Goldes nähren, der Mond will sein Horn verschleiern in deinem letzten Lächeln . . .“ Doch Shelley gibt dieses Motiv des versöhnten Dreigestirnes auf und fordert seine Sonne auf, ihm auf eine jener schönen Vorweltsinseln zu folgen . . . . Dann folgt die unsagbar schöne Schilderung dieser Insel und ihres Liebesglücks.

Dem Gediohte soll man ein Nachwort nachschicken. Später fühlte Shelley bitter, wie sehr er sich in Emilia getäuscht hatte, und verglich sich mit Ixion, der Juno umarmen wollte und in eine Wolke griff. Swinburne wirft dem Gedichte vor, es sei unklar. Ich finde das nicht richtig. In den Hauptsachen ist es sehr verständlich. Eine viel wichtigere Frage möchte ich mir beantworten: konnte denn überhaupt Shelley, wenn er dichtete, seinem Leben gegenüber klar bleiben! Solange sein Leben die grossen Geheimnisse bedeutet, deren Seher er wurde, ist es klar; sobald er aber auf die zufälligen Ereignisse seines Daseins Bezug nimmt, schüttelt diese ihm seine Phantasie wie ein Traum durcheinander, so dass sie mit der Wirklichkeit verglichen entstellt erscheinen. Der Nachwelt liegt allerdings wenig an Harriet Westbrook, an Mary Godwin, an Emily Viviani, wenn es den Traum eines Shelley gilt. Es war nicht Shelley's Art, die kleinen Dinge zu werthen, wenn ihm die grossen redend wurden. Der Werth seiner Frau von heute mag durch ein edleres Wesen von morgen, wenn sie ihm einen höheren Sinn offenbart, zum mindesten corrigiert werden. Das wird niemand bestreiten, und man wird auch die Enttäuschung des Träumers nicht als Waffe gegen ihn führen. Die Frage liegt anderswo! Man hat ein armes Erdending nicht um einen Zoll erhöht, wenn man es auf ein Gestirn versetzt und den Weg nicht weisen kann, auf dem man es zu einem höheren Sein emportrug. Ich darf ein Ding messen an dem Traume, den es mir gibt, sein Wesen wird erhöht werden. Der Traum aber, den Meinung oder Schicksal mir mitgaben, wird dem Werthe auch des Unscheinbarsten nichts geben und nichts nehmen. Ich habe den Werth nur versetzt oder verstellt, aber nicht geändert. Und das ist die grosse Ungerechtigkeit des Idealisten und seine Schuld. Er besitzt nicht jenes milde Entsagen, die Dinge selbst ihren kleinen Traum träumen zu lassen, ihm fehlt jene starke Liebe, diese kleinen Träume in seine grossen erlösend aufzunehmen. Er legt hart seinen grossen Traum

an das kleine Ding an und glaubt es zu erhöhen, indem er es auf Mond und Sterne trägt. Er weiss nicht, dass das kleine Ding, mit seinem kleinen Traume wie mit einem verwelkenden Blumenkranze geschmückt, vergessen unter dem grossen Traume des Dichters seine bleichen Wege weiter geht. „Wohin gehst du, fragte ein Weiser einen suchenden Menschen, der des Weges ging." „Ich bin ein Dichter, wandle auf der staubigen Bahn Aller und suche nach den Träumen, die die armen Menschen fallen liessen. Ich will sie sammeln und . . . ." „Und du wirst das Leben erkannt haben", unterbrach ihn der Weise. „Und du", fragte derselbe Weise einen zweiten, der des Weges kam und wie ein Dichter aussah, „wohin führt dich dein Wille?" „Ich habe einen Traum von meinem Schicksale bekommen und ich suche die Menschen dafür". „Du wirst Schatten finden", entgegnete lächelnd der Weise und ging eilig davon.

Einem Denker wie Emerson, der doch um so vieles sympathetischer war als Carlyle, sagte die ganze Dichtung Shelley's nichts. Sie musste ihm unorganisch erscheinen. Und wenn er Shelley als etwas absolut Edles preisen hörte, mochte er an Mirabeau gedacht haben, wie ihn Carlyle in seiner genialen Art schildert. „Durch seine zottigen Augenbrauen hindurch, aus seinem roh gehauenen, zerfetzten und karbunkligen Gesichte sahen natürliche Hässlichkeit, Blattern, Unmässigkeit, Bankrott, aber auch das brennende Feuer des Genius uns an . . . . Aber in jenen Jahren des Kampfes gegen den Despotismus gewann er jene glorreiche Fähigkeit der Selbsthilfe, ohne jene ebenso glorreiche natürliche Gabe der Kameradschaft zu verlieren. Eine seltene Vereinigung: dieser Mann kann leben sich selbst genügend, er lebt aber auch das Leben der anderen Menschen, er kann sie dazu bringen, ihn zu lieben, mit ihm zu arbeiten, dieser geborene König der Menschen". Und Shelley? Er hatte die Gnade und die Schuld des Erben. Seine Ahnen sind nicht unter den Menschen, die er befreien wollte, sondern sind irgendwo zurück in den grossen Idealisten der Heiden und Christen zu suchen.

Plato und Dante hinterliessen Shelley ihre schönsten Gedanken, und in ihm sangen diese in nie gehörten Harmonien. Ihr ganzes Leiden und Lehren ging nach der Befreiung der Seele, und siehe, in ihrem letzten Enkel ist die Seele frei wie in einem Elf. Sie fliegt frei umher, aber ihr fehlen die Weihen.

Die Weihe der Seele ist eine Noth des Halbgottes, aber eine grosse Weisheit und Kraft des Menschen. Sie vermittelt zwischen seinem Entsagen und seiner Sehnsucht. Das Auge des Geringsten wird hier geweitet, und die Seele des freiesten in goldenen Netzen gefangen. In ihr begegnen sich verschieden geartete Menschen, Dante, der Beatrice im Himmel sieht, und Goethe, der einen Menschen erkennt . . . .

Shelley's Seele kannte weder die Weihen einer Philosophie, noch die einer Religion, auch nicht die der Erde und ihrer Macht im Einzelnen. Sie war kein nothwendiges Naturergebnis, sondern wie ein schönstes Spiel von Naturkräften, ein letzter Gesang glücklichster Augenblicke . . . . Shelley gleicht jenem geheimnisvollen Jünglinge aus Novalis' Roman, dessen Gesang handelte „von dem Ursprunge der Welt, von der Entstehung der Gestirne, der Pflanzen, Thiere und Menschen, von der allmächtigen Sympathie der Natur, von der uralten goldenen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und Poesie, von der Erscheinung des Hasses und der Barbarei und ihren Kämpfen mit jenen wohlthätigen Göttinnen und endlich von dem zukünftigen Triumphe der letzteren, dem Ende der Trübsal, der Verjüngung der Natur und der Wiederkehr eines ewigen goldenen Zeitalters."

Es ist dieses das Thema eines primitiven Epikers; die Seele des Sängers aber ist so zart wie die der heiligen Therese.





JOHN KEATS.

> **In the beginning man went forth each day — some to do battle, some to the chase . . . . until there was found among them one different from the rest, whose pursuit attracted him not, and so he staid by the tents with the women and traced strange devices with a burnt stick upon a gourd.**
>
> **Aus Whistler's „Ten o'clock".**

Ich will nicht von den Ereignissen seines kurzen Lebens erzählen. Jedermann weiss, dass Keats armen Eltern entstammte, dass diese früh starben, und die frühe Verwaisung eine innige Liebe unter den zahlreichen Kindern erhielt. Wie John Apotheker in Edmonton wurde, wie er im Lemprière von Endymion und im Spenser von Calidore, dem Ritter der feinen Zucht, las, das Träumen lernte und mit allem Ehrgeiz Dichter werden wollte, wie er nach London ging und sich Leigh Hunt anschloss, erzählt seine Biographie. Man liest auch gerne darin von seiner Freundschaft mit Malern und Literaten, seinem Interesse für das Theater, seinem Erfolge bei den Wenigen und dem Misserfolge bei den Vielen, vom Ehrgeize und der feinen Sinnlichkeit des kleinen, aber stämmigen Jünglings mit dem ovalen Gesichte, dem starken Kinne, den vollen geschweiften Lippen und den grossen Märchenaugen. Wie endlich seine Bedeutung auch den grossen Dichtern wie Shelley und

Byron klar wurde, wie eine leidenschaftliche Liebe zu Fanny Brawne ihn unglücklich machte, und wie dieselbe Krankheit, der die Mutter und ein Bruder erlagen, den 25jährigen Dichter in Rom, wo er im wärmeren Klima Heilung suchte, tödtete, alles das füllt die letzten Seiten des Lebens dieses merkwürdigen Menschen. Merkwürdig in dieser bewegten Zeit! Keats wollte sein Leben selbst leben, weder eine politische noch eine philosophische Idee sollte ihm das abnehmen. Er sah die Schönheit der Erde, las von der Macht vergangener Zeiten, seine Sinne liebten den Traum, der sich von den schönen Dingen eines stärkeren Lebens löst wie der Thau von den Zweigen des Morgens, mit den Gedanken aber suchte er nur sich selbst.

„Er wäre der Grösste von uns geworden", schreibt einmal Tennyson, und Keats ist wirklich der Lehrer der grossen Dichter von Tennyson bis William Morris.

Keats will nur Künstler sein und empfindet seine Menschlichkeit eben darum am intensivsten. Er ist darin ohne Vorgänger in England und erscheint uns wie ein Sohn Goethe's. Ein natürlicher Sohn mit dem starken Willen des Vaters und den ein wenig entarteten Sinnen einer fremden Mutter. Es ist Goethe's Genie, dass seine blosse Kunst bis zu den höchsten Fragen des Lebens emporreicht; er ist wohl immer Künstler, aber seiner Kunst dient freudig jedes Geheimnis. Keats wählt, und die Dinge des Lebens ranken sich in exotischer Schönheit an seiner Kunst empor und wachsen ihm nicht frei. Für diesen echten Jüngling gab es kein Geheimnis, weil er nur liebte, und sein Denken schlägt Brücken vom Helden zu dem, der ihn liebt. Und Held ist für ihn alles, was seine Phantasie oder Sinnlichkeit erregt. Darf man bei Keats überhaupt zwischen Phantasie und Sinnlichkeit unterscheiden? Held für ihn ist der Ritter, dessen Speer in der Sonne glänzt, und der Baum, in dessen Blättern Licht und Schatten spielen. Seine Schüler sind die Aestheten mit ihrer krankhaften Art zu geniessen, und sein Schönheitsgefühl ist wie bei vielen späteren englischen Künstlern eine eigenthüm-

liche Mischung von Sinnlichkeit und Philosophie. Eine Stelle in Keats' Briefen wie: I have been hovering for some time between an exquisite sense of the luxurious and a love of philosophy" kann man als Motto über die Essays des jungen Walter Pater und über jedes Bild von Burne-Jones schreiben.

Ich möchte zuerst von seinen Briefen und dann von den Versen sprechen. Keats' Briefe sind für die Psychologie des Künstlers im allgemeinen ebenso bedeutend wie etwa die Briefe Flaubert's und das Journal der Bashkirtseff. Sie bedeuten eine Erziehung des Dichters, und ich will zeigen, wie sie die Entwicklung einer merkwürdigen und grossen Tragödie weisen.

Dichter zu werden, ist Keats' Beruf, er sagt das gerade heraus, ohne sich üblichen Sentimentalitäten hinzugeben. Er ist noch Anfänger, und es ergreift ihn eine förmliche Angst vor der Grösse seiner Aufgabe. „Ich habe mich oft gefragt, warum ich mehr zum Dichter berufen sei als andere Menschen, da ich sehe, was für ein grosses Ding es ist". An Haydon schreibt er: „Es gibt nur eine grosse Sünde nach den sieben Todsünden: uns in den Gedanken, Dichter zu sein, hineinzuschmeicheln".

Über das Wesen des Dichters philosophiert er sehr persönlich und darum vollkommen wahr. „Was den Charakter eines Dichters anbelangt — ich meine jene Art, zu der ich mich bekenne, die wohl zu unterscheiden ist von jener des Dichters Wordsworth oder der egoistisch-erhabenen — was also den Charakter eines Dichters anbelangt, so ist der Dichter nie „er selbst", er hat gar kein Selbst, er ist Alles und Nichts, er hat keinen Charakter, freut sich an Licht und Schatten, lebt vom Kosten. Sei ein Ding nun hässlich oder schön, hoch oder niedrig, reich oder arm, gemein oder erhaben, — der Dichter hat ebenso viel Vergnügen in der Conception eines Jago wie einer Imogen. Er ist das allerunpoetischeste Ding, er hat kein Wesen (identity), er ist immer für etwas anderes da oder hat einen fremden Körper auszufüllen. Die Sonne, der

Mond, das Meer, die Männer und Weiber, die alle Geschöpfe des Impulses sind, sind poetisch und haben an sich unveränderliche Eigenschaften, der Dichter hat keine. Wenn ich mit Menschen zusammen in einem Zimmer bin, wenn ich je frei bin von Gedanken und Schöpfungen meines eigenen Gehirns, dann geht nicht mein Selbst zu meinem Selbst nach Hause, sondern die Wesenheit eines jeden im Zimmer beginnt auf mich zu drücken (to press upon me), so dass ich in kurzer Zeit zu nichts geworden bin . . . . Vielleicht eben jetzt spreche ich nicht aus mir heraus, sondern aus dem Charakter dessen, in dessen Seele ich eben lebe". So hat noch niemand vor Keats gesprochen. Der Dichter, wie er einer ist, sei da, Eindrücke zu empfangen; seine Seele müsse sich den Dingen um ihn herum verschenken, und er verliere sein Wesen. „Lasst uns öffnen unsere Seelen wie Blumen, und seien wir passiv und empfänglich". Ein andermal spricht er von der „negative capability" gewisser Dichter, jener Fähigkeit, in Unsicherheiten und Zweifeln zu bleiben ohne Sehnsucht nach Thatsachen und Gründen. Shakespeare habe diese Fähigkeit in hohem Masse besessen.

Andere Briefstellen sind wie Anmerkungen zu einer Hygiene der Phantasie. Z. B. „denkende Menschen brauchen ausgedehnte Kenntnisse, sie nehmen ihnen das Fieber und die Hitze ab und helfen, indem sie den Gedankenkreis erweitern, „die Bürde des Geheimnisses erleichtern". Oder „wenn ich eine freie, gesunde und dauernde Organisation des Herzens hätte, und meine Lungen so stark wie die eines Ochsen wären, so dass ich ohne Ermüdung den Andrang von Gedanken und Empfindungen ertragen könnte, so wäre ich imstande mein Leben allein zu verbringen, wenn es auch 80 Jahre währen sollte". Nicht selten wird man bei solchen Reflexionen daran erinnert, dass Keats sich einst mit Medizin beschäftigt hatte. Wie intensiv er aber über den Helden nachdachte, wie körperlich er in ihm lebte, lehre folgende Stelle: Wenn du langsamen Schrittes über einen Sumpfweg mit ein wenig Angst davor gingest, so würdest du sicher das kalte Fieber (ague) be-

kommen, lass aber Macbeth denselben Weg gehen mit „dem Dolche in der Luft", der ihm den Weg weist, er würde weder Fieber noch sonst etwas bekommen". Jetzt noch zwei Stellen. In einem Briefe heisst es: „Diesen Morgen bin ich in einer trägen und äusserst nachlässigen Stimmung. Ich sehne mich nach einer oder zwei Strophen aus Thomson's „Castle of Indolence". Meine Leidenschaften ruhen, da ich bis 11 Uhr geschlafen habe, und das animalische Leben meines Körpers ist bis zu einer angenehmen Empfindung um drei Grade geschwächt. Wenn ich Perlenzähne hätte und den Athem von Lilien, würde ich es Schmachten nennen, so muss ich es Trägheit heissen . . . ." Eine leise Coquetterie liegt darin, er fühlt sich selbst wie ein Gedicht, wie die Nymphe möchte er sein und die Blume, von der er singt. Er stilisiert sich selbst.

> Mir ist, als wär' ich doppelt, könnte selber
> Mir zusehen, wissend, dass ich's selber bin . . .

In einem Briefe an die Schwester lesen wir dann: „Es gibt zwei bestimmte Temperamente, in denen wir über die Dinge urtheilen können — das irdische, theatralische und pantomimische, dann das unirdische, geistige und ätherische. In dem ersteren nehmen ein Napoleon, ein Lord Byron und diese Charmian (er meint hier Fanny Brawne) den ersten Platz für uns ein, in dem zweiten John Howard, Bischof Hooker, der sein Kind einwiegt, und du, meine liebe Schwester. Als Kind dieser Erde liebe ich das reiche (rich) Gespräch der Charmian, als unsterbliches Wesen liebe ich dich. Ich müsste sie lieben, wenn sie mich zugrunde richtete, und ich würde dich lieben, wenn du mich dann rettetest". So schreibt Keats kurze Zeit, nachdem er das Mädchen, das er später so leidenschaftlich lieben sollte, zum erstenmale gesehen hatte. Ist es affectiert, oder spricht daraus die ungeheuere Liebe zum Leben, die auch ihr Schicksal liebt? Die Worte klingen wie die Weisheit eines, der fertig ist. War Keats fertig? Er war es wie Troilus in Chaucer's Roman, bevor er Criseyde, wie Romeo, bevor er Julie sah. Keats ist Dichter aus allen Vorzügen und

Schwächen eines modernen Menschen heraus, mit allem Tief- und Eigensinne einer reichen Kultur; genau so ist Troilus Ritter des späten Mittelalters mit seinen Liebeshöfen und Romeo einfach nur ein Jüngling aus der englischen Frührenaissance mit ihrem Euphuismus, ihrer Liebesdialektik und klassischen Bildung. Es ist Poesie und Phrase in ihnen; in Troilus, wenn er am Apriltage im Palladiontempel auf- und abgehend der Verliebten spottet und die Blicke der Frauen im Übermuthe seiner Unverletzlichkeit herausfordert, während Criseyde in schwarzer Wittwentracht „behinden othere folk, in litel brede“ verborgen steht. Poesie und Phrase ist in Romeo's Versen von der schönen Frau, die seine Liebe nicht erwidert.

Show me a mistress that is passing fair,
What doth her beauty serve, but as a note,
Where I may read who passed that passing fair.

Es ist noch Morgen in Verona, und der schwüle Abend wird kommen, an dem Romeo die Maske von Julia und seinem Leben nimmt. Poesie und Phrase ist in den Selbstanalysen Keats', ein ästhetisches Spiel mit den schönen Masken des Lebens und des Todes. Keats ist darin ebenso typisch für viele junge Künstler des 19. Jahrhunderts, wie Troilus und Romeo typisch sind für jene geistreichen, blasierten, noch ungeweckten Jünglinge, die doch Leidenschaft genug besassen, um eine Tragödie zu erleben.

Man erlebt in verschiedenen Zeiten die Tragödie verschieden, und ich möchte versuchen, den Sinn der Tragödie Keats' zu deuten. Sie ist so ganz anders als die Romeo's und Troilus', doch die spielenden Mächte sind die gleichen.

Keats begegnet Fanny Brawne irgendwo beim Thee. Auch sie ist ihm anfangs nur ein ästhetisches Object; er schreibt über den Eindruck, den sie auf ihn machte, an seinen Bruder: „Sie hielt mich eine ganze Nacht wach, wie eine Melodie Mozart's es thun könnte. Sie hat etwas vom reichen Osten an sich, sie ist keine Cleopatra, aber zum mindesten eine Charmian. Wenn sie in's Zimmer tritt, macht sie den Eindruck einer Leopardin“. Nicht viel

anders mag er im Freundeskreise über jedes schöne Mädchen, das ihm in London's Strassen oder in den verzauberten Gärten Spenser's begegnete, gesprochen haben. So declamiert Romeo über seine eigensinnige Schöne. Doch Keats fühlt bald die Liebe naiver im Herzen keimen und . . . . fürchtet für seine Kunst. Er verlässt London; seine Leidenschaft wird in der Entfernung heisser, sie macht ihn eifersüchtig, misstrauisch, ungerecht. Er mag fühlen, dass er dieser grössten Offenbarung seines Lebens nicht rein gegenübertreten könne, dass das Leben Abgründe in seiner Seele aufdeckt, über denen er früher wie ein Kind gespielt hat. Er zeiht sich selbst der Härte und Feigheit, und seine Kunst muss ihm ein Vorwand gegen das Leben sein. „Alle meine Gedanken und Gefühle sind selbstsüchtiger Natur, sind innere Speculationen, jeden Tag mache ich mich eiserner. Ich bin mehr und mehr überzeugt, schön schreiben ist nächst schön handeln das Höchste in der Welt. Die Seele ist eine Welt für sich und hat genug mit sich selbst zu thun", schreibt er an seine Braut. Voll innerer Widersprüche sind seine Briefe von jetzt an, voll Unsicherheit und Unruhe. Alle guten und bösen Instincte des Menschen schiessen plötzlich in ihm empor, und er weiss sie nicht zu binden. Er zieht sich in sich selbst zurück, er fürchtet, an etwas Fremdes sich zu verlieren. Er hat sich selbst bisher wie ein Geschlossenes, ein Kunstwerk betrachtet. Er liebt sein Schicksal, aber nur unter der Bedingung, dass es ihn zum Kunstwerke mache, ihn frei lasse. Ich denke mir, er empfand sein Verhältnis zu Fanny Brawne wie einen schlecht gespielten Auftritt in einem Schauspiele, sich selbst wie einen Helden, der aus der Szene heraus sich in eine Dame des Parterre's verliebt. — Da tritt etwas Unerwartetes ein, er wird brustkrank; seine Mutter und sein Bruder sind an der Schwindsucht gestorben; Keats muss an den Tod denken. „Ich möchte den Würfel werfen um Liebe und Tod", schreibt er an Fanny. An der Schwindsucht sterben viele; hier erscheint der Tod tragisch, wie der Dichter, der löst und bindet, dem Menschen

zum Helden und dem Helden zum Menschen verhilft. Er kommt wie eine Nothwendigkeit, und Keats mochte ihn empfinden wie ein letztes, ganzes Hingeben der Schönheit an die Liebe des Künstlers. Er hat sich aufgebäumt, als das grosse Leben vor ihn trat in der Maske der Liebe, er fällt zusammen vor dem Tode, und das gebundene Leben ist frei — wie ein Kunstwerk. Keats Leben ist wahrlich ein Gedicht, und Shelley hat im Adonais dessen Sinn absolut nicht getroffen. Stendhal hätte es schreiben können; und als ich Keats' Briefe las, musste ich von ferne an die beiden Helden von „Le rouge et le noir" und „La chartreuse de Parme" denken. Mit der Rücksichtslosigkeit eines, der sich gerufen fühlt, will Julien Held sein, mit der Ergebung eines Fatalisten nimmt er den Tod hin und rührt nicht einen Finger zu seiner Befreiung. „Die Weisheit zerstört die Tragödie", sagt ein vornehmer Denker unserer Zeit, und Julien will nicht weise sein, weil er lieber ein Gedicht sein will. Held will er sein, er will sich selbst erleben, und der Tod ist die letzte Zierde des Helden. Auch Keats will Held sein, sein Vorbild ist aber nicht Napoleon, sondern die Schönheit der Sagen und Erden.

Wordsworth liebte die Natur wie ein Mann, er fühlte sich ihr durch den Gedanken überlegen; er war da, sie zu deuten. Keats liebt sie wie ein Weib, er unterliegt ihrer Schönheit und ist da, zu empfangen. Ein wenig von der Eitelkeit eines Weibes besass er, die eine merkwürdige Mischung von Naivetät und Mangel an Schamhaftigkeit ist. Wenn ich sage, Keats wollte Held sein, so bedeutet das, er wollte seine Phantasie auf einer gewissen Höhe der Reizbarkeit erhalten, in der er dem Reizenden gegenüber als relativ Gleichwerthiges erscheint, wie die Frau dem Manne in der Liebe. Die Reizbarkeit ist da etwas Negatives, ein Offensein für die Reize.

Vielleicht sage ich zu viel, aber mich dünkt, Keats sei mit seinem Leben über sein Dichten hinausgewachsen. Er lebte mehr, als er dichten konnte. Ein junger englischer Dichter William Watson sagt, Keats habe wie ein Kind alles aus-

geplaudert, man könne über ihn nichts mehr sagen. Es ist das ganz richtig. Was Keats in seinen Briefen über sich schreibt, könnte man in den Briefen sehr vieler englischer Dichter und Maler lesen. Ich kenne wohl die Briefe der Tennyson, D. G. Rossetti, Browning u. a., soweit sie publiciert sind. Aber man liest nichts dergleichen in ihnen; im Gegentheil sie sind überraschend langweilig. Das ist ebenso englisch wie natürlich. Keats schrieb seine Gedanken für viele voraus, er lebte das Leben den anderen vor, und die Tragödie seines Lebens ist die Dichtung kommender Dichter. Er lebt in Browning's Sordello und träumt sich dort in die Rolle des Apollo, bis die Saiten ihm aus der Lyra fallen und die Pfeile seinen müden Händen entsinken. Sein Bruder ist Julien, aber auch Niels Lyhne, dem sich das Leben in letzten Augenblicken immer entwindet, und vor den es dann tritt wie ein Spiel, das er nicht versteht. Als Tristan hasst er das Licht des Tages und singt der Nacht und dem Tode sein Lied. Er ist glücklich und geniesst das Leben wie ein Kunstwerk in Morris' „Earthly Paradise", und seine Abenteuer sind wie die, welche er in alten Erzählungen gelesen. Die Schönheit macht ihn traurig auf den Bildern des Burne-Jones, und wenn er die Bäume und Seen und Augen der Mädchen nach dem fragt, was er noch nie gehört hat, so antworten sie ihm schweigend: Auch wir waren einst im Leben und sind jetzt nur schön. Er studiert in Oxford, liest Goethe und will sich erziehen und bleibt doch ein Ästhet, der das Leben als Heide und den Tod als Christ liebt — im „Marius the Epicurean" von Pater. Er liebt die französische Prosa und wird paradox in den Dialogen von Oskar Wilde. In letzter Metamorphose endlich singt er in Swinburne's schwermüthigen Gesängen. Der Rhythmus steigt wie der Morgen, und die Worte und Farben sind spät wie die des Abends.



Alles, was Keats bis 1818 schrieb, ist Programm und Vorstudie. Diese Zeit — es sind kaum drei Jahre — begreift sein Schaffen bis einschliesslich Endymion. Der Werth dieser Verse ist relativ und literarisch. Man sieht oft genug die Absicht und fühlt die Noth.

Die Bildung, die Keats genoss, war ja nicht reich. Lemprière's Lexicon griechischer Sagen verdankt er die erste Anregung seiner Phantasie, an Spenser's Faery Queen lernt er Verse schreiben. Er gehört zu jenen Lesern, deren Empfindungsleben durch jedes neue Buch um ein bedeutendes verfeinert wird. Er liest, wie Künstler eben nur zu lesen verstehen. Jedes Buch kann ihm ein Ereignis bedeuten, doch keines wird ihn überwältigen. Was geben ihm Chapman's Homerübersetzung, Chaucer und Shakespeare mehr als Freude an sich selbst und a luxury to brood over, wie er gerne sagt. Thore werden ihm geöffnet und Fenster aufgeschlagen, er blickt wie ein Kind hinaus in die Länder fremder und starker Schönheit und freut sich seiner Augen. Es gilt ihm alles gleich viel, Blumen und Ritterfräulein, Perlen und Nymphen, die Rüstung des Ritters und die Strahlen der Sonne. Spenser war der erste Dichter, den er liebte. Er beeinflusste Keats aber weniger, als man anzunehmen geneigt ist. Spenser wirkt überhaupt nicht lange auf ein starkes Temperament, er ermüdet, weil er selbst ein Müder war und oft nur Kraft hatte, seine Schwäche unter der Phrase zu verbergen. Chaucer las Keats mehr mit dem Ohre. Das heroische Couplet eignet sich vortrefflich zur fortlaufenden Erzählung. Der Reim hemmt eigentlich und darf nur ein feines Spiel sein, dessen der Erzähler auch bei stärkstem Pathos nicht entrathen will, als seiner grossen Heiterkeit gleichsam, der lächelnden Offenheit, die die Handlung gleichsam vor der Scene begleitet.

Derselbe Reim wirkt aber eintönig in der Beschreibung, z. B. in folgenden Versen der Lamia:

> Down through tress-lifting waves the Nereids fair
> Wind into Thetis bower by many a pearly stair;

Or when God Bacchus drains his cups divine
Stretched out at ease, beneath a glutinous pine;
Or when in Plutos' gardens palatine
Mulciber's columns gleam in far piazzian line;

Chaucer ist bloss Erzähler, der Reim ist sein einziges Kunstmittel, seine offene Unabhängigkeit, möchte ich sagen. Keats ist Colorist, und das Reimwort die letzte Farbe des Bildes. Es lässt sich viel sagen über das Verhältnis des Bildes zum Reime und der Farbe zur Linie. Es ist immer das Zeichen des freiesten Künstlers, dass er seine Kunstmittel rein und frei erhält. Eine genauere Auseinandersetzung des Themas von der wesentlichen gegenseitigen Beschränkung zwischen Reim und Bild, Linie und Farbe würde mich weit in das Gebiet einer Philosophie der Form bringen. Beispiele aus Keats sind zu wenig schlagend, seine Verse deuten aber auch hier nur an, wo spätere Dichter und Maler klar reden. Man weiss, dass die Kunst des beginnenden XIX. Jahrh. zu einem grossen Theile ein revival of the Elizabethan period bedeutet. Ein Bruch mit dem falschen Classicismus des 18. Jahrh. ist schon ein Zurückgehen auf Shakespeare in England wenigstens. Coleridge und Hazlitt erklären Shakespeare; Charles Lamb, Ch. Wells, Beddoes, Shelley schreiben Dramen im Stile der Elisabethaner. Keats liebt die Sprache Shakespeare's. I am in love with fine words, sagt er einmal. Allein die Sprache Shakespeare's musste reformierend auf die jungen Dichter wirken. An ihr lässt sich nämlich studieren, wie ein poetisches Bild entsteht. Der Gedanke, der sich ausdrücken will, ist noch jung, heiss und toll, die Formen, die ihn umgeben, Vorstellungen aller Art, sind spröde, zitternd in ihrem frischen Sein, sie kommen und verschwinden plötzlich und wollen schnell geworben sein. Die Liebe ist ein Überfallen; die Gedanken, die zeugen und die Formen, die empfangen, scheiden dann, ohne sich erkannt zu haben, gleichsam mit nur halbzugekehrtem Antlitze, als suchten beide mehr als die Lust und konnten in der Hast der aufhellenden Träume und dunkelnden Blitze

nicht mehr finden. Die Metaphern und Allegorien eines Thomas Gray z. B. sind die ehelichen Kinder eines klugen und abgemessenen Gedankens und einer gefügigen, etwas alten Form; den Ehebund schloss eine correcte Moral oder eine billige Philosophie. Die Bilder Shakespeare's sind Bastarde mit dem Lachen und Weh des Zufalls. Etwas davon findet man bei Keats, besonders im Endymion, nur sind die Formen etwas williger und die Gedanken wählender. Ein wenig libertinage eines Culturmenschen ist dabei. Byron gebrauchte vom Endymion den Ausdruck cockney-poetry. Ganz unrecht hatte er nicht, und Keats hatte, als er Shakespeare las, noch nicht alle Stilunarten der Schule Leigh Hunt's abgethan.

Doch alles das war doch nur da, um Keats zu seinem eigenen Stile zu verhelfen. Da sind nun gleich anfangs gewisse Thatsachen festzuhalten. Keats denkt jedes Bild zu Ende und deutet nicht bloss an. Er vermeidet jede Abstraction und ist oft affectiert in der Genauigkeit der Wiedergabe eines sinnlichen Eindruckes. Ich citiere eine sehr bezeichnende Stelle aus dem sonst so schwachen Fragmente „Calidore":

And whether there were tears of languishment
Or that the evening dew had pearl'd their tresses,
He feels a moisture on his cheeks and blesses
With lips that tremble and with glistening eyes
All the soft luxury,
That nestled in his arms. A dimpled hand,
Fair as some wonder out of fairy land,
Hung from his shoulder like the drooping flowers
Of white Cassia, fresh from summer showers,
And this he fondled with his happy cheek,
As if for joy he would not further seek.

Diese Verse sind die Noth eines Suchenden, und doch liegt in ihnen wie im Keime die grosse Tugend des sinnlichen Impressionismus der späteren englischer Maler und Dichter.

Keats ist gewählt in der Wahl der Adjectiva wie kein Dichter vor ihm. Nichts in der Sprache der Dichter wurde

so conventionell behandelt wie das Adjectivum. Zur Noth, dass die Dichter sahen und hörten. Bei Keats ist es, als ob er auch nach Tast- und Geruchsinn die Eigenschaft bestimme, die er einem Dinge beigibt. Daher ist auch seine Art, die Natur zu empfinden ganz anders als die seiner Vorgänger. Er ist der Natur sinnlich zu nahe, um als Künstler die Perspective auch nur einer Landschaft zu empfinden. Man wälzt sich entweder in einem Heuhaufen, oder man tritt von ihm weg und kann ihn dann malen. Es gibt da Dinge, die sich nothwendig ausschliessen. Keats gibt nun in wunderbarer Weise eine seltene, zu allen Sinnen sprechende Stimmung des abendlichen Treibens einer Stadt in Lamia etwa, einer froststarren Winternacht in The Eve of St. Agnes. Viel citiert ist dann auch die Schilderung eines kühlen und klaren Aprilnachmittags um Ostern herum in einer alten Stadt in the Eve of St. Mark:

The city streets were clean and fair
From the wholesome drench of April rains;
And on the western window panes
The chilly sunset faintly told
Of unmatured green vallies cold,
Of the green bloomless torny hedge,
Of rivers new with spring-tide sedge,
Of primroses by sheltered rills
And daisies on the aguish hills.

Keats selbst schreibt darüber: "I think it will give you the sensation of walking about an old country town in a coolish evening". In Oxford in dem Ashmolean hängen ein paar Landschaften von Holman Hunt. Sie beleidigen durch die Aufdringlichkeit der Farbenspiele. Als wäre der Maler mit Pinsel und Palette den Sonnenflecken nachgelaufen und hätte jeden einzeln fassen wollen, um ja keinen zu verlieren. Es ist das überhaupt die Art Hunt's, der für einen Grossen in der englischen Malerei gilt. Ich kenne nichts Unangenehmeres, nichts, was einem physisch beinahe so wehe thut, und doch bedeuten diese Bilder nichts weniger als eine sehr gläubige, aber höchst unvornehme

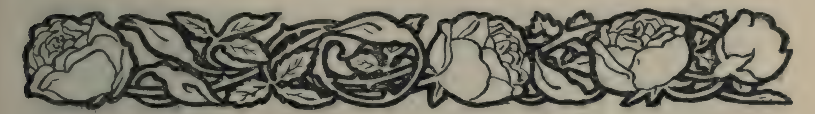
Ausführung eines Naturgefühls, wie sie Keats in einigen seiner schönsten Verse darbietet. Ich denke hier an die von Ruskin bewunderten Zeilen aus der Ode to a Nightingale . . .

> That thou, lightwinged Dryad of the trees,
> In some melodious plot
> Of beechen green and shadows numberless
> Singest in summer in full-throated ease.

Nur an ganz wenigen Stellen in Rossetti's Sonetten findet man Natureindrücke ebenso kurz, glücklich und gewählt wiedergegeben. Holman Hunt malt auch nur „plots," aber er bemüht sich zu sehr um sie und thut, als fürchte er, dass man ihm nicht glaube. Keats nimmt der Natur diesen Eindruck gleichsam im sorglosen Vorbeigehen, wie man eine Frucht vom Baume bricht.

Ich habe schon darauf hingewiesen, wie Keats sich seinen Begriff vom Dichter prägt. Tief greift das in sein Leben ein und bildet die letzte Schönheit seiner Oden. Dichter war Keats mit der ganzen Lust seiner Seelenabenteuer, mit aller Lust entsagter Faunentriebe und Ritterfreuden. Man lese, wie er die Sage von Narcissus auf den Dichter hin umdeutet, und sein umfangreichstes Gedicht Endymion ist nichts anderes als die Geschichte eines Jünglings, der sich vor Sehnsucht verzehrt, weil er das Leben seiner Träume — nicht in Verse bringen kann. Die Mondgöttin umarmt im Traume Endymion und verschwindet, sobald Endymion erwacht. Die Sehnsucht nach ihr führt ihn in die Tiefen der Erde und des Meeres und jagt ihn auf himmlischem Gespanne über die Weiten des Himmels. Erst nach dieser Läuterung hebt ihn die Göttin zu sich empor. Ist Endymion ein Dichter oder gar Keats, wie man es so gerne deuten möchte? Ein wirklicher Dicher zaubert die Mondgöttin auch in den hellen Tag und geniesst ihre Umarmung, sobald ihm ein Vers gelingt. Keats hätte das Gedicht in späteren Jahren nicht mehr geschrieben. Es ist noch zu viel vom Zopfparnass darin und zu wenig von William Morris' „Irdischem Paradiese".

Endymion ist nur als hastige Skizze zu einem Bilde, wie es Morris in seiner Erzählung „The Land East of the Sun and West of the Moon“ so prachtvoll ausführte, werthvoll.*)



Von absolutem Kunstwerthe ist erst, was Keats nach dem Endymion schuf, Erzählungen wie „Lamia“, „Isabella or the Pot of the Basil“, „The Eve of St. Agnes“, „The Eve of St. Mark“, das Epenfragment „Hyperion“, seine Oden, einige Sonette und endlich jene einzige Ballade „La belle dame sans mercy“. Seine Erzählungen, bekannte Legenden- und Novellenstoffe in üppigen Versen wiedererzählt, begeisterten die ganze kommende Malergeneration der Praeraphaeliten. Holman Hunt, D. G. Rossetti und Millais wollten gleichsam als Weihe ihrer Kunstbrüderschaft jeder eine Radierung zur Isabella bringen. Es kam aber nicht dazu. Millais' bedeutendes Bild „Lorenzo and Isabella“ ist weniger eine Illustration als eine Ergänzung des Gedichtes mit einem neuen Motive. Eine Radierung allerdings hätte den Stil der Erzählung nicht getroffen, und nur auf den Stil kam es den jungen Malern an.

Keats' Erzählungen, vor allen Isabella, sind nur Stil, Der Dichter stilisiert das Motiv einer Novelle des Decameron, etwa wie die Praeraphaeliten ein Bild eines Quattrocentisten stilisierten. Farbe drängt sich an Farbe, ein Bild löst das andere ab, die Schatten sind vermieden, und die Dinge biegen sich uns gleichsam mit ihrer Lichtseite zu. Das Geschehen und die Reflexion gelten dem Erzähler gleich viel. Ich sage, die Schatten werden vermieden, der Dichter sieht sie wohl, er gibt ihnen aber

*) Kritiker glaubten, Endymion sei nur zu verstehen, wenn man alles als Symbol auffasst und dann erklärt. Zuletzt Bridges! Es ist das so, als wollte man einem Lebendigen Gift oder einem Todten Medizin eingeben.

ihr eigenes Leben. Ein oberflächlicher Leser wird vielleicht an Coleridge's Erzählungen „The ancient Mariner" und „Christabel" denken. Der Unterschied ist aber wesentlich. Coleridge componiert seine Verse musicalisch, hat man sehr richtig bemerkt, die Worte heben sich wie funkelnde Edelsteine von einem unterliegenden Schattendunkel romantischer Ahnung ab. Die Schatten sind eine düstere Musik, die unsichtbar aber doch gefühlt den lichten Tanz der Worte begleitet. Keats ist Colorist, sein Gedicht ist ein Teppich, und er webt die schwarzen Fäden des Todes neben das weiche Gold von Lorenzo's Leidenschaft „both meek and wild". Der Schatten ist etwas Relatives, er folgt dem Dinge wie der That der Gedanke. So sieht ihn wenigstens der Künstler, der vorwiegend denkt. Lichtkörper und Schatten sind ihm etwas Unzertrennbares. Dem vorwiegend sinnlichen Künstler sind Lichtkörper und Schatten zwei Dinge.

Die Frage von Licht und Schatten ist die wichtigste, ja einzige Frage des Lebens im allgemeinen und der Kunst im besonderen. Wie wird der Künstler mit den Schatten fertig, wie bändigt der Mensch das Leben, wenn die Schatten seiner Sonnethaten wachen! Den einen kosten die Schatten seine Gedanken, den anderen seine Tänze, den dritten seine schöne Sinnlichkeit. Man lese nur einmal aufmerksam „Isabella" und die Ballade „La belle dame sans mercy". Man sei auf jedes Wort aufmerksam, man lese so, als wäre die Dichtkunst nur eine Kunst der Worte wie die Malerei eine Kunst der Farben ist, man lese physiologisch. Man wird sagen, der Ton ist naiv, der Dichter vermeidet die Reflexion, und wenn er reflectiert, so thut er es wie ein Kind, mit blossen Ausrufen und Klagen. Er wählt die lichtesten Worte, zieht einfache Sätze vor, die Verse springen einem wie Blumen zu, und die ganze Strophe ist wie ein Beet. So dichtet das Volk, so dichtete das Mittelalter, das nicht dachte, weil die Religion ihm das Denken abnahm, diesen Stil sucht Keats zu beleben und späteren Dichtern zu übermitteln.

Man nennt diesen Stil den naiven, und die Frage nach der naiven und sentimentalischen Dichtung, die Schiller aufwarf, sollte einfach gestellt werden: wie sah man die Schatten! Es ist die Frage nach dem vorwiegend denkender und vorwiegend sinnlichen Künstler.

Keats' Stil ist bisher ausgesprochen sinnlich und naiv und doch dachte er ungewöhnlich tief und intensiv. Es ist aber wie mit den Memento mori des Mittelalters. In unseren Museen sieht man diese in Elfenbein oder Holz, auch auf Nussschalen geschnitzten Köpfe. Die eine Seite zeigt uns das Profil eines Lebenden, das Fleisch liegt auf, ohne Falten und Runzeln zu bilden; dreht man den Kopf um, so hat man das Profil eines Todtenschädels. So empfand das Mittelalter, stark und unvermittelt. Ein solcher Kopf heisst ein Memento mori, er könnte auch Vita genannt sein. Das Leben und der Tod stehen hier unversöhnt neben einander; Licht und Schatten sind zwei Dinge. Und wie in diesem Symbol so stossen in Keats' Seele hart aufeinander Freude und Schmerz, die Freude seiner Künstlersinne und der Schmerz . . . . der Schmerz seines Lebens oder nur über die Liebe, die ihm nicht alles geben konnte. Es ist das Zeichen eines tragischen Menschen, auch das Zufälligste in seinem Leben als nothwendig erscheinen zu lassen. Leben und Kunst erscheinen äusserlich unvermittelt in den Versen Keats', die Sinne gehören der Kunst, dem Leben die Gedanken . . . . . . Und doch war das Leben stärker, der Gedanke bricht durch die prangenden Blumen seiner Sinne und bleicht sie wie ein zarter Nebel . . . . . . Keats schreibt seine Oden: Die Ode an eine Nachtigall, die Ode an eine griechische Urne, die Ode an Psyche, an den Herbst und an die Melancholie.

Ich verstehe die Bewunderung, die einige Engländer für diese herrlichen Gedichte hegen. Sie sind durchaus englisch, ich wüsste in keiner mir bekannten Literatur etwas ähnliches. Ein edler, leiser Schmerz spricht aus ihnen, der Schmerz eines griechischen Gottes, den eine

fremde Religion aus seinen Hainen verscheucht, von seinen Quellen gejagt hat, der Schmerz Hamlet's, den das Leben weckt, der Schmerz, den wir alle empfinden, wenn unsere Gedanken grösser werden als die Lust unserer Sinne, der Schmerz des Vornehmen. Die Schatten steigen, und Psyche erwacht.

Aber mit keinem Worte erwähnt Keats sein besonderes Leid. Er ist so vornehm dieser Jüngling wie Hamlet in jenem berühmten Monologe. Der Gedanke ist über alles Einzelne erhaben, die Seele erscheint über das Schicksal hinausgewachsen und empfängt nur noch dessen Schatten wie dunkle Flügel. Den Priester Psyche's nennt sich Keats, der jüngsten Göttin, die geboren war, als das Ende schon über die Olympier dämmerte.

Yes, I will be thy priest, and build a fane
In some untrodden region of my mind,
Where branched thoughts, new grown with pleasant pain,
Instead of pines shall murmur in the wind.
Far, far around shall those dark clustered trees
Fledge the wild-ridged mountains steep by steep;
And there by zephyrs, streams, and birds, and bees,
The moss-lain Dryads shall be lulled to sleep;
And in the midst of this wide quietness
A rosy sanctuary will I dress
With wreathed trellis of a working brain,
With buds and bells and stars without a name,
With all the gardener Fancy e'er could feign,
Who breeding flowers will never breed the same;
And there shall be for thee all soft delight,
That shadowy thought can win,
A bright torch, and casement ope at night
To let the warm love in.

Man wird den tiefen ethischen Gehalt dieser Oden verstehen, wenn man sie mit jener berühmtesten Ode des Dichters vergleicht, den Keats als seinen Lehrer und Antipoden betrachtete, mit den „Intimations of immortality from early childhood“ von Wordsworth. In diesen Oden beider Dichter sind gleichsam die zwei Weisheiten des Menschen erhalten, der älteste und jüngste der grossen

Dichter Englands bieten sie uns dar wie den Saft seltener Früchte in schönen Bechern.

Wordsworth hat als Kind geträumt, als Jüngling sich hingegeben, als Mann ist er weise geworden. Ein Weiser galt er seinen Zeitgenossen, er denkt in dieser Ode zurück. Er hat der Dinge Licht und Schatten gewogen und hat ihr Gewicht gleich befunden. Sie sind sterblich die Dinge, sterblich wie die Wolken, die von Osten kommen, über unser Haupt hinwegziehen und am Abend niederthauen. Unsterblich ist die Seele, der Gedanke, der unseren Leibern den Traum des Morgens, den Thatenschein des Mittags und die lösende Ergebung des Abends gibt wie die Sonne den Wolken die Farben. Wordsworth ist der Dichter des Gedankens, und diesen leuchtet die Welt zu in den frischen Farben der Kindheit. Ein echt christlicher Gedanke, in der Armuth geboren, in der Sehnsucht reich und als Spiegel der vielen Dinge bunt geworden. Die Ahnen Wordsworth's sind die strengen Christen der englischen Kirche, der Enkel betet zu demselben Gotte, und weil er frei und ein Dichter ist, sieht er die Seele dieses Gottes überall. Wordsworth entwickelt sich vom Christen zum Pantheisten.

Die Ahnen Keats' waren die Heiden des Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance; der späte Enkel erlebt alle ihre Freuden in der Phantasie. Bacchus war er auf dessen Zuge von Indien nach Griechenland gefolgt, seine Hände hatten in den rothen Haaren der Mänaden gewühlt, seine Arme den Hals des Panthers umschlungen gehalten, von seinen Lippen floss thrakischer Wein, und um die Schläfen wand sich der trockenglänzende Epheu. Mit Narcissus hatte er nach seinem Bilde in den Bach gegriffen, wie Endymion in bleichen Träumen den rothen Kuss der Göttin empfangen. Über die Griechen hinaus als Heide hat er gelebt, als Vagant seine Liebe gesungen, als Ritter ist er der Belle Dame Sans Mercy in die Elfengrotte gefolgt und hat ihr aus Blumen ein Kränzlein um Haupt und Hüften gewunden, mit Robin Hood

ist er dem Eber und Hirsch im Sherwoodwalde gefolgt und in der Mermaidtavern trank er Ale mit Shakespeare, Ben Jonson und Fletcher. Die Lust alles dessen lebt in seinen Augen wie in einem Wiedergedenken auf, doch die Schläfen sind matt, die Lippen krümmen sich ein wenig nach unten zu, die Hände sind schlaff, die Adern an ihnen quellen hervor wie bei einem alten Manne . . .

The sedge is withered from the lake,
And no birds sing.

Doch die Seele erwacht und sieht, dass von allen Freuden ihr nur die Poesie geblieben ist.

Away! away! for I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy.

Nous sommes faits pour le dire et non pour l'avoir, wie Flaubert einmal traurig sagt.

Diese Oden besitzen eine ganz eigene Art von Vornehmheit. Sie ist ganz unbewusst, ein mit der Zeit Gewordenes und um einen grossen Preis Erworbenes. Sie bedeutet eine grosse Freiheit, die Freiheit des Entsagens, des Entsagens vor der Schönheit. Das gibt den Gedichten einen so unsagbar traurigen Ton. Und dann noch etwas — Keats scheint sich hier gleichsam erst das Recht erworben zu haben, von der Schönheit zu sprechen, das Recht der seltensten Augenblicke und freiesten Geister. Er erkennt die Schönheit als ein für immer vom Dichter Getrenntes und gerade darum vom Dichter Ersehntes und vom Denker Begriffenes, als etwas, das sich in alle Farben und Linien des Lebens verwebt und nur die Seele dessen ausschliesst, der sie sucht. Sie ist da, weil der Dichter da ist, sie lebt von ihm, wie der Tod vom Leben, das Schicksal von den Thaten des Helden, das Lachen der Nymphen von der Lust der Faunen, das Schweigen des Besitzes von den vielen Worten, mit denen die Dichter darum werben. Man denkt an alles das, wenn man die „Ode to a Grecian Urn“ liest. Die Worte sind hier so leicht wie die Glieder junger Griechen auf alten Vasen und ihr Sinn so schwer

wie die Sehnsucht in den Augen des Dichters, der ihrem Tanze zusieht.

> Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
> Thy song, nor ever can those trees be bare;
> Bold lover, never, never canst thou kiss,
> Though winning near the goal — yet, do not grieve;
> She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
> For ever wilt thou love, and she be fair.

Niemand hat soviel nachgedacht über den Unterschied zwischen dem, der schön ist, und dem anderen, der das Schöne liebt, wie Keats. Es ist etwas Perverses darin, denn ΕΝΔΕΗΣ ΑΡ ΕΣΤΙ ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΧΕΙ Ο ΕΡΩΣ ΤΟ ΚΑΛΛΟΣ.





DER TRAUM VOM MITTELALTER
EINE OUVERTÜRE

Gothic is living form.
Randglosse W. Blake's

Von keiner Kunstbewegung unseres Jahrhunderts wird jetzt noch immer soviel gesprochen wie von den Praeraphaeliten, in Frankreich und Deutschland womöglich noch mehr als in England. Immer und immer wieder wird in Zeitschriften erzählt, wie Holman Hunt und D. G. Rossetti im Hause ihres Freundes Millais Holzschnitte nach den Fresken des Campo Santo vorfanden, wie die Einfachheit und Energie der Ausführung, die Reinheit und Aufrichtigkeit der Idee die drei Jünglinge für diese frühe Kunst begeisterte, und wie sie glaubten, damit den Theateridealismus und die Verlogenheit der Sinne in der Kunst ihrer Zeit aus den Ausstellungssälen bannen zu können. Wie sie sich zu einer „League of Sincerity“ zusammenthaten und die Vereinigung auf Antrieb Rossetti's pre-Raphaelite-Brotherhood tauften, ihr andere Künstler wie J. Collinson, Thomas Woolner, den Bildhauer, und F. G. Stephens beizogen und Ford Madox Brown, den ersten anonymen Praeraphaeliten, zum Beitritte nicht gewinnen konnten, wie sie eine Zeitschrift "The Germ“ begründeten, wie ihre ersten Werke — alle trugen das Zeichen der Bruderschaft P. R. B. — das Publicum und die Kritik weder angenehm noch unangenehm berührten, bis 1853 Millais mit einer sehr profanen

Darstellung aus der Jugend Christi die Gesellschaft und Dickens entrüstete, wie [dann Ruskin mit einer Brochüre und in drei Artikeln der Times für sie eintrat, ist zuletzt sehr gut von R. de la Sizeranne im „Artist“ geschildert worden.

Was die Kunst dieser Bewegung direct verdankt, sind 4—5 aufrichtige Werke junger Künstler. Indirect wollten die Praeraphaeliten nicht mehr und nicht weniger als das, was jede moderne Kunstbewegung vor ihr und nach ihr erstrebte: freies Licht und treuen Sinn. Vor ihnen ist man nur vereinzelt aufgetreten und nach ihnen mit deutlicherem Erfolge. Man denke an Manet oder Uhde.

Das Beste an jedem gemeinsamen Unternehmen ist immer, dass die Künstler es über sich selbst vergessen, und Millais und Rossetti sahen auf die Brotherhood schon lange wie auf eine Jugendlaune zurück, als der Name noch Schlagwort für die Ästhetik anderer Künstler bedeutete. Was hatten sie auch gemeinsam diese drei Jünglinge ausser der Jugend, die gerne in „Brüderschaften“ schwärmt!

Millais war der Begabteste, er besass eine blendende Technik und eine weite Entwicklungsfähigkeit und liefert das seltene Beispiel einer erstaunlichen Frühreife und grossen Gesundheit. Die Winterausstellung der Royal Academy bot 1898 in allen Sälen ein Bild seines gesamten Schaffens, von der Akademiearbeit „Cupid crowned with flowers“, die er als Knabe von 12 Jahren malte, bis zu dem Porträt irgend eines Sir des 67jährigen Mannes. Millais ist ein durchaus nationaler Künstler: er malte die Porträts Tennyson's und Gladstone's, dieser zwei nationalsten Engländer seiner Zeit; die Sagen, wie er sie auf die Leinwand bringt, sind national, jeder Engländer versteht sie auf den ersten Blick; seine Landschaften sind national, seine ladies und babies sind es und seine Gemeinplätze. Nur ein Bild in dieser Ausstellung fiel gleichsam aus dem Zusammenhange heraus, sein „Lorenzo and Isabella“. Es trägt das Zeichen der Bruderschaft und drückt sich dem Auge ein durch jene vielcitierte „scharfe Linie und harte Farbe“ der

Quattrocentisten und eine peinliche Charakteristik. Die englische Kritik hält es mit Recht für das bedeutendste Bild, das aus der Bruderschaft hervorging.

Holman Hunt war der gläubigste der Brüder, der genaueste und engste, er war der Bruder. Menschen wie ihm ist es ein Bedürfnis, einer Brotherhood anzugehören, ob sie nun Künstler sind oder nicht. Von seiner Naturbeobachtung habe ich schon bei Keats gesprochen. Man liest und hört oft von seinem Mysticismus. Er war aber gar nicht Mystiker, er war Pietist. Heine sagt irgendwo, Pietismus sei eine Art Mystik ohne Phantasie. Ich möchte sagen, Pietismus ist die Mystik des Unfreien. Ich habe wenigstens bei den Bildern Hunt's den Eindruck von etwas Unfrohem, im wahren Sinne Unnatürlichem, Ausgeschlossenem. Ein Sklave hat nie die richtige Distanz zu einem Dinge, es sei denn, dass man ihn binde. Er ist ihm sonst oft zu ferne, meistens aber zu nahe. Die Bilder sind bald ängstlich bald aufdringlich, und man fragt sich vor ihnen immer: wie kommt dieser Mensch zu diesem Ausdrucke in den Augen oder an den Händen, warum lacht er nicht, wenn er schon so ernst schaut, und warum weint er nicht über den unfreiwilligen Witz seiner Natur? Seine Originalität schliesst niemanden aus, und das Allgemeine an ihm vermag nichts zu begreifen. Es sind Bilder, die unbedingt einen Titel brauchen, und die Maler sind immer erst lebendig, wenn sie in einer allgemeinen „Bewegung" sind, und originell, wenn sie Gemeinplätze ausdrücken. Ja, H. Hunt war der Bruder, und seine besten Werke wie Rienzi und die beiden Veroneser führen das Zeichen der Bruderschaft. Und D. G. Rossetti . . . . . ? Als Dichter war er bei seinen Freunden schon als Meister geschätzt, da er noch mit den Anfangsgründen der Malerei zu kämpfen hatte. Man sieht es seinen kleinen Bildern an — Illustrationen zu Dante's „Vita nuova" oder „Divina Commedia", zu Gedichten von E. A. Poe, Heine, Browning, Henry Taylor. Ich möchte sagen: um sich in Linien und Farben poetisch auszudrücken, muss er die Mittel so hastig

wie möglich gebrauchen, und er, der beste Leser Browning's, besitzt früh die seltene Gabe, irgend ein pathetisches Leben in einen sprechenden Augenblick zu verdichten und ein momentanes Zusammentreffen von Mienen, Handbewegungen und Stellungen des Körpers poetisch zu stimmen. Mit vier Bildern aus dem Neuen Testamente gehört er der Bruderschaft an, mit the Girlhood of Mary the Virgin, the Virgin in the House of St. John, dem Triptychon der Cathedrale von Llandaff und dem Ecce Ancilla Domini.

Nun, alle diese Bilder verdanken ihre kunsthistorische Bedeutung Ruskin. Er gab ihnen eigentlich erst den weiten Horizont, den wir jetzt von ihnen nun einmal nicht wegdenken können.

John Ruskin — vielleicht der stolzeste Vertreter des englischen Idealismus im 19. Jahrhunderte! Er ist practischer Idealist, wie Heinrich von Treitschke, an den er in manchem erinnert, historischer Idealist ist, ein Weissager wie Milton und Jeremy Taylor und Schulmeister zugleich, Dogmatiker, als solcher borniert, und Träumer, als solcher schöpferisch. Sein Dogma versucht er in die Höhe seines Traumes zu heben, und sein Traum löste sich ihm leicht und sicher von den tausend verschiedenen Thatsachen, die sein rastloser Fleiss und seine peinliche Beobachtung sammelten. Er hatte den Muth und die Naivetät, seinen Traum wie ein Gesetz den anderen zu sagen — die grösste Gabe, die dem Menschen werden kann. Er ist conservativ wie ein Landedelmann und Utopist wie einer, der keine Stimmen in's Parlament hat; er ist rücksichtslos und beinahe ebenso wenig liberal wie Carlyle. Carlyle verdankt er viel, er lehrte eigentlich dasselbe wie dieser, nur ist er glücklicher, sonniger, weniger verführt und im Letzten verzagt, er braucht mehr Worte und sammelt mehr Beispiele und hat eben den Muth aufzubauen, wo Carlyle nur niedergerissen hat. Carlyle ist immer Plebejer, Ruskin ist wohl kein Lord von Geburt wie Byron oder von Geist wie Whistler, aber ein sehr reicher Gentleman. Sein Ideal war der Künstler als Arbeiter, als Diener, der Mensch,

der klein ist an Macht und gross wird an seinem Werke. „It is far better to give work, which is above the men, than to educate the men to be above their work.“ In seinen Oxfordvorlesungen, die er als „Art of England“ später herausgab, schreibt er: The history of the Art of Greece is the eulogy of their virtues and the history of the Art after the fall of Greece is that of the Obedience and Faith of Christianity. Der Künstler muss demüthig sein und glauben; er, der vollkommenste Ausdruck des Menschen, besitzt keine andere Wahrheit als die, welche er der Natur freudig abdient, und mit dieser allein lobt er seinen Gott und macht sich nothwendig. All Art is Praise .... Der Künstler ist nur Herr seiner Dienste, und es ist sein Ruhm, seine Opfer froh zu bieten. Alle andere Herrlichkeit ist die eines Comödianten, der nur solange an sich glauben darf, als Masken ihn kleiden und ein fremdes Licht ihn bescheint. Velasquez, Rembrandt waren für ihn auch nicht mehr als Comödianten, sie spielten mit den Farben und dem Lichte, und Whistler nannte er einen cockney. In seiner Zeit fand er sein Ideal ebenso wenig wie Carlyle. Er bemühte sich aber darum mit viel Liebe, Utopie, Missverständnis und Unverständnis. Turner war ihm die Abendröthe einer Kunst, die in der christlichen Gothik morgenröthlich aufgegangen war und in Giorgione, für ihn dem grössten aller Künstler, im Mittag stand. Er erweitert den Begriff des Gothischen zu dem des „Naturalismus“ und beschränkt diesen mit dem Vorzuge, den er dem Christenthume gibt. Sein Naturalismus umfasst die Gothik des 12. und 13. Jh. bis Michel Angelo. Sein Christenthum hält den Naturalismus frei von den Griechen, der Renaissance, einigen Spaniern, allen Niederländern — er wollte sie alle verbrannt haben, Wouvermann zuerst — auch von Velasquez und Rembrandt. Es ist nicht schwer, Ruskin die Widersprüche nachzuweisen, und seine Irrthümer haben nur den von vornherein Unberufenen schaden können. In seinem „Bekenntnisse“ haben gerade die Künstler, die mit allem Recht als die Grössten gelten, keinen Raum, wohl aber der geringste

der Gehilfen, der beim Bau einer gothischen Kathedrale eine Rosette für das Portal auszumeisseln hatte, und die anspruchloseste Miss, die eine Lilie als Exlibris in ihr Prayerbook etwas schief aber doch treu ihrem Auge zeichnet. Go forth again, ruft er in den „Stones of Venice" aus, go forth again to gaze upon the old cathedral front, where you have smiled so often at the fantastic ignorance of the old sculptors; examine once more those ugly goblins and formless monsters and stern statues, anatomiless and rigid; but do not mock at them, for they are signs of the life and liberty of every workman, who struck the stone; a freedom of thought and rank in scale of being, such as no laws, no charities can secure, but which it must be the first aim of all Europe at this day to regain for her children.

Im 19. Jahrhundert sah er im Allgemeinen nur Schwindel — it desires to provide the largest results at the least cost —, in den Einzelnen zu viel Zweifel und ungesunde Erregung, unverantwortliche Ideale und krankhafte Psychologie, Freudlosigkeit und Anarchie. They mark the time, sagt er in den „Modern Painters" bitter und nicht ohne Wahrheit, when every man's aim is to be in some elevated sphere than his natural one and every man's past his habitual scorn . . . .

Nun in den drei Praeraphaeliten fand er ein wenig von dem, was er in der Kunst seiner Zeit vermisste: Naturtreue bis ins Kleinste und keine Pretention im Ideellen, ehrliche Arbeit an den von der Natur gegebenen Körpern. Er entdeckte nicht eine neue, sondern die alte Kunst an ihnen, und das rühmte er an ihnen oft lauter, als es die Bilder selbst vertrugen, und er lobte diese Maler noch um ihrer Jugendwerke willen, als sie schon lange Meister auf eigenen und von einander so verschiedenen Gebieten waren.

Holman Hunt war der Mann nach Ruskin's bedingtem Ideale; diesem gegenüber brauchte er es nicht zu ändern, nur etwas einzuengen. Millais besass jene Vollkommen-

heit, deretwegen man sich nicht ereifert, und D. G. Rossetti . . .? Beide waren anfangs Freunde; Ruskin war ihm in vielem behilflich; es muss aber mit der Zeit zu Missverständnissen gekommen sein. „1868 sahen sie sich zum letztenmale“ schreibt Michael Rossetti in der Biographie seines Bruders. Warum — erwähnt er nicht. D. G. Rossetti entfremdete sich allmählich allen seinen Jugendfreunden durch sein krankhaftes Temperament. Hier dürfte vielleicht auch ein anderer Grund mitspielen. Man lese nur Ruskin's Essay über Rossetti in der schon erwähnten „Art of England“. Als Ruskin diese Vorlesungen in Oxford hielt, hatte Rossetti schon den Höhepunkt seines Schaffens mit seinen herrlichen Frauenbildnissen erreicht, und Ruskin spricht da nur von dem doch anspruchslosen „The Virgin in the House of St. John“. Als ob das in irgend einer Weise für Rossetti besonders bezeichnend gewesen wäre! Ich glaube, Ruskin verstand das Letzte an Rossetti gar nicht.

Und gerade an die Gedichte und Bilder Rossetti's knüpfen nun jene anderen grossen Maler und Dichter wie Burne-Jones, Swinburne, William Morris u. a., die man gewöhnlich unter den erweiterten Begriff der Praeraphaeliten stellt, an. Ich weiss sehr wohl, in wie vielen Dingen Burne-Jones, W. Morris und Walter Crane bewusst einige Ideen Ruskin's verwirklichten. Wenn Ruskin sagte: All art is praise, so antworteten die Bilder und Zeichnungen dieser Künstler: All art is decoration, und schmücken Kirchen und das englische Haus. William Morris ist sein ganzes Leben lang ein treuer Schüler Ruskin's gewesen. Aber etwas ist in diesen Künstlern, für das Ruskin weder Sinn noch Worte fand, etwas ganz Eigenes in den Bildern Rossetti's, Burne-Jones', in den Versen Swinburne's und W. Morris', etwas ganz Modernes; den Traum vom Mittelalter nenne ich es. Er ist nicht so umfassend und allgemein wie der Ruskin's von den gothischen Kathedralen, aber intim und oft von tiefer Schönheit. Er ist ihnen allen gemeinsam; er beschreibt gewiss nicht das ganze Wesen Swin-

burne's, er berührt nur an wenigen Stellen den Schmerz Rossetti's und die sanfte Trauer Burne-Jones', aber unter seinem milden Scheine sehen sie sich, wenn auch nur für einen Augenblick, ähnlich, und man denkt dann zurück an Keats und weiter an sich und alle Menschen. Und wenn man eins der Bilder von Burne-Jones z. B. sieht, so mag man zurückdenken an die scharfen Linien und trockenglühenden Farben, an die Genauigkeit in allen Details der Form der ersten Praeraphaeliten, man findet sie wieder, aber sie haben einen anderen Sinn, und es wird einem jenes Bild Rossetti's „Ecce Ancilla Domini" einfallen, und man wird verstehen, warum man sich sagte, als man die Bilder der „Brüder" nebeneinander sah: dieses ist das am meisten humane.

In weisser Dalmatika, einen Lilienstengel mit drei weissen Blüthen in der Hand, tritt der Engel Gabriel vor die Jungfrau Maria. Sie sitzt auf ihrem Bette. Es ist weiss und hart, gegen das offene Fenster mit einem lichtblauen Vorhange geschützt. Über ihm brennt auf einem Regale die Lampe. Maria's zarter Körper ist in den Falten eines weissen weiten Hemdes wie verloren, die Haare fallen ihr über die Schultern. Sie drückt sich furchtsam gegen die Wand und wagt nicht aufzuschauen. Sie sieht nicht die Taube zum Fenster herein auf sie zuflattern, sie weiss es aber, und sie weiss auch, dass der Schein einer Heiligen um ihr Haupt strahlt, und lässt es wie unter einem leisen Drucke sinken. Sie weiss alles, sie hat es schon lange gewusst, sie hört vielleicht gar nicht auf die Verkündigung, die ihr der Engel bringt, sie ist gar nicht unruhig, nur menschlich im Gefühle der göttlichen Sendung. Sie gleicht den Madonnen Botticelli's, wie W. Pater sie empfand. „Botticelli paints Madonnas, but they shrink from the pressure of the divine child and plead in unmistakable undertones for a warmer, lower humanity."

Viel wurde gerade damals, als in England die Vorliebe für mittelalterliche Motive Dichter und Maler ergriff, in Deutschland vom Spiritualismus des Mittelalters, also des

Christenthums im allgemeinen, und dem Sensualismus der Griechen gesprochen. Die Frage wurde zuerst von der älteren Romantik, wenn ich nicht irre, aufgeworfen, das „junge Deutschland“ übernahm die Verantwortung für ihre Lösung, machte sie actuell und beantwortete sie tendenziös. Heine wusste viel Geistreiches darüber zu sagen, blieb aber auch oberflächlich. Jede Tendenz ist oberflächlich.

Diese Engländer waren aber nur Künstler, sie theoretisierten nicht, traten von keiner Idee voreingenommen vor das Mittelalter; sie sahen und empfanden, und die Formen wurden ihnen laut von einer menschlichen Seele, wo sie anderen nur von philosophischen Begriffen sprachen.

Was bedeutet nun Spiritualismus? Ein Überwiegen des Geistigen! Man denkt an die bleichen und mageren Mönche des Mittelalters, welche die Augen jenem Lichte zugekehrt haben, welches „das Herz aus der Vielheit der irdischen Dinge zieht“, wie Ruysbroeck sagt. Man denkt an jene Schwärmer für unirdische und irdische Schönheit, die sie nie mit den Augen des Leibes geschaut haben, an die hl. Catharina von Siena, an Jaufre Rudel, den Prinzen von Blaya, an Galahad und den jungen Dante. Der Christus der italienischen Nonne, die maurische Prinzessin des Troubadours, der hl. Gral jenes makellosen Jünglings aus der Runde Arthur's, Beatrice, ja auch sie, wiewohl Dante sie auf den Strassen und in den Kirchen von Florenz gesehen hatte, sind unirdische Geschöpfe, und die Liebe zu ihnen ist ein Wahn des Geistes.

Nun ist es sehr leicht zu schliessen, dass, wenn diese Menschen ihre Liebe über der Erde suchten und ihre Augen durch die Farben irdischer Körper hindurch am Scheine der Seele sich entzückten, dass dann den Dingen die Farbe abfloss, dass die Blumen welkten und die Sterne erblichen, die Erde die Lust der Formen verbarg und der Körper seinen Sinnen entsagte. Das „junge Deutschland“, das ganze 18. Jahrhundert, Shelley und die deutschen Philosophen vor Schopenhauer schlossen so, alle Verfechter von der Alleinherrschaft des Gedankens, alle wesentlich

unhistorischen und unkünstlerischen Menschen, alle diejenigen, welche vom Eigensten wegsahen und einem Allgemeinen sich zukehrten. Nun neben diesen „Führern“, wie man sie gerne nennt, lebten immer und leben besonders jetzt weniger anspruchsvolle und absolute Menschen, Künstler mit dem Willen des Augenblicks, Verliebte ohne grosse Voreingenommenheit, mit einem oft peinigenden Wissen alter Schatten, viel Misstrauen gegen die grossen Lichter lauter Feste, eifersüchtig wartend auf die Stunden eigenen Erkennens und nur sicher, absolut im Werten ihrer Träume. Hier sind sie Meister, weil sie hier allein sind, und jede Herrlichkeit ihrer Seele haben sie den Formen abgerungen, deren Diener sie ein für allemale sind.

Sie entdecken nicht die unbedingte Freiheit ihrer Seele, von der nur ganz, ganz schlechte Lyriker singen, sondern die Macht der Dinge und wissen, wie relativ, wie augenblicklich ihre Ungebundenheit ist. Sie entdecken die Macht der Dinge, den Willen Schopenhauer's, sagte ich, jeder für sich und womöglich jeden Tag von neuem, und das ist ihre ganze Weisheit, ihr ganzes Gesetz; diese Erkenntnis ist, wenn man will, ihre Freiheit.

Und es gibt ein Gesetz von der Macht der Formen, und nur die Künstler sind dazu da, es zu deuten. Es geht nichts verloren auf dieser Erde, und an die Flügel der höchsten Träume hängt sich die Last der engsten Stunden, und sie kommen wieder die verachteten Dinge der Erde. Und wenn der Geist sich an den Lippen dessen Traumbildes satt getrunken hat und erschöpft sich seinen Armen entwindet, so sind sie da die Farben der Erde und das Begehren ihrer Formen, und ihre vielen Augen starren auf und ihre Zungen werden überlaut.

Wenn man nun das Mittelalter studiert, so wird man sich dessen bewusst. Man darf da nicht an die Heroen dieser Zeit denken, an die grossen Kaiser, Päpste, an die Erbauer der Dome, nicht an die grossen Prediger, Rebellen und Demokraten, an Berthold von Regensburg, an Arnold von Brescia, an Abälard, auch nicht an den hl. Franziscus,

diesen freiesten Menschen des Mittelalters. An die Sünder, die nach Erlösung dürsteten, an Heilige, die fielen, denke man, an die Mystiker und an Tannhäuser, an die Verliebten der Legende und Geschichte, an die, welche in der Mitte standen zwischen Gott und Teufel, an die einfachen Menschen.

Eine Unterscheidung zwischen Spiritualismus und Sensualismus ist bei jenen intrasigeanten Geistern des Mittelalters, wie Friederich II., Gregor VIII. und viele andere es waren, absolut nicht angebracht, diese waren jedem Zwiespalte durch das Werk ihres Willens überlegen; und was sagt man damit, wenn man uns auf das Symbolische eines Domes aufmerksam macht. Die bemalten Bogenfenster, die zu brennen scheinen, wenn die Abendsonne auf sie scheint, mögen immerhin unsere Sinne bedeuten, „qui doivent être fermés aux vanités du monde et ouverts aux dons du Ciel“, das mächtige Dach mag immerhin die Caritas bedeuten, die die Sünder mit ihrem Verzeihen bedeckt. Jede Farbe auf den Talaren und Dalmatiken, jeder Edelstein auf den geweihten Kronen mag seine spirituelle Bedeutung gehabt haben. Nur der Wille, der in einem grossen Werke wirkt, mochte alle Einzelheiten einer gewählten Form wie zu einem Gebete zu vereinigen. Ein gothischer Dom — er mag hier als Typus für das Gesamtstreben des Mittelalters gelten — versöhnt die Freuden des sehnenden Geistes und den Schmerz der bewältigten Materie vollkommen durch den grossen Willen, an dem jeder, soweit er sich zur Gesamtheit bekennt, theilnahm. Nur gegen den einzelnen hatte man es nöthig, sich mit Symbolen zu schützen; die Symbole waren nur eine Nothwehr.

Wo nun der Gesamtwille fehlt, in den mystischen Gebeten des Mönches und der Nonne, im frommen und profanen Werke des Künstlers, überall dort, wo der Mensch vielleicht auch aus Stolz und Trotz allein steht, in den stillsten Verzückungen und heimlichsten Sünden, da ist es, — ich erzähle nur das Empfinden moderner Künstler — da ist es, als

bluteten die Dinge an wunder Lust in den Gebeten des Mystikers, und als drückte der Körper der Venus auf die Liebe Tannhäuser's wie die Seele eines unentrinnbaren Schicksales. Und der Palmenzweig ist so gross in der Hand des sieghaften Gottesstreiters und das Schwert wird schwer dem Erlösten, die Perlen in seiner Krone sind so nass wie die Thränen und die Rubinen glänzen feucht wie das Blut, der Schein sengt seine Schläfen und die Freude himmlischer Weihe ist nicht ganz so gross wie das Wissen irdischen Wehes. Und Tannhäuser's Wangen sind hohl, seine Augen heiss und seine Lippen vom Fieber trocken, und wenn er vor dem heiligen Stuhle kniet, so geht zwischen ihm und dem hl. Kreuze Sie, a woman white and lovely drawing near. Seine Sünde ist so gross, dass nur ein Wunder ihn erlösen kann, denn die Tochter des Meeres heisst im Liede „die Teufelinne".

Das Mittelalter hatte kein Gefühl für die Form, weil es zu spiritualistisch war? Das ist nicht deutlich. Hatte es nicht vielmehr ein zu starkes Gefühl vom Körper, um zu Formen zu kommen? Fielen die Formen nicht von ihm ab wie wehe, unerlöste Körper? Blieben sie nicht zurück wie ein Schicksal noch schwer vom Blute, das es aus den Seelen gesogen hat, und lebendig von seinem Wirken, wenn die Seele sich ihm entrissen hat, sich von ihm abgerissen hat, und sprechen sie nicht von einem Schmerze, den nur die heile Seele versteht und umgekehrt? Das Mittelalter hatte mehr Farbe als alle anderen Jahrhunderte zusammen, und nie sind die Seelen so heiss und bleich gewesen. DIE FORMEN HABEN HIER ETWAS FATALES. Das haben die englischen Künstler wiedergegeben. Ob sie damit das Mittelalter selbst deuten wollten, ist ganz gleichgiltig — für sie wenigstens. Vielleicht haben sie sich selbst nur verstehen wollen. Es war eben nur ein Traum vom Mittelalter, und seine Wahrheit ist nur die eines Traumes.

Ich habe schon bei Keats von dem Verhältnisse des modernen Dichers zum Mittelalter gesprochen. Das Erbe

Keats' trat zunächst Tennyson an, und Tennyson wiederum brachte viele Stoffe aus dem Mittelalter in den Gesichtskreis der Praeraphaeliten. In einer englischen Literaturgeschichte las ich ganz kurz und bündig: Keats begot Tennyson, and Tennyson begot all others. Das sagt wohl wenig. Keats hatte einen starken Sinn für die Sinnlichkeit des Mittelalters; es kam seinem Temperament damit entgegen. Tennyson besass ein feines Gefühl für die Formen überhaupt, für das Spiel zwischen Form und Seele; aber seine Musik dringt nur bis zum Ohre. Der Mensch in Tennyson deckte nicht vollständig den Künstler in ihm; ja es ist oft, als begleite der Künstler den Menschen mit einer schönen Musik und besänftige ihn oder spiele auf ihm mit den Versen. Um das Verhältnis zwischen ihm und einem der Praeraphaeliten, etwa Rossetti, klar zu machen, suche ich zwei Gedichte mittelalterlichen Stoffes aus beider Werke heraus, Tennyson's „The Lady of Shalott" und Rossetti's „The Staff and Scrip".

Ich will nur auf die Musik der Verse achten, auf die eigenthümliche Mischung von Ton und Farbe. Ich fühle das so: Ein Instrument begleitet die Singstimme. Das Instrument malt das Spiel der Formen, und die Singstimme bringt die Gefühle des in oder unter diesen Formen sich bewegenden Menschen zum Ausdrucke. So hat Keats schon componiert, besonders aber Tennyson, und von beiden übernahmen es die Praeraphaeliten.

Im Inhalte sind die beiden Gedichte verwandt. Tennyson's Lady of Shalott sitzt einsam auf ihrem Inselschlosse; sie webt, und ein magischer Spiegel hängt vor ihr. Ein Fluch bindet sie. Sie darf nicht zum Fenster heraus gegen Camelot, die grosse Ritterfeste, sehen. Der Spiegel nur zeigt ihr in Bildern das frohe Leben um die Burg, er zeigt ihr auch bald Sir Lancelot, wie er vorüberreitet. Die Liebe trifft sie, sie flieht heraus, der Spiegel zerbricht . . .

The curse is come upon me.

Gegen Camelot trägt ihre Leiche der Fluss.

Queen Blanchelys, „die weisse Lilie", in Rossetti's

„The Staff and Scrip", sitzt, von ihren Mägden umgeben, seit vielen Jahren schon bange in ihrer Burg. Ihr Land ist von einem Drachen verwüstet. Ein Ritter bietet sich ihrem Dienste an. Er zieht gegen den Drachen aus, und noch am selben Abend bringt man seinen Leichnam vor die Königin und ihrer Liebe neues Entsagen.

Der Inhalt ist in beiden Gedichten gleichgiltig. Stil ist hier Alles. Man merke nun auf das, was ich die Begleitung nannte: wie das Leben um die beiden Frauen herum spielt.

In Tennyson's „The Lady of Shalott" ist die Begleitung leicht und luftig wie ein Zittern von Espenbäumen, das Eilen von Schatten, das Plätschern der Flusswellen an die Inselufer, wie ein leichter Wind im Epheu, der an den Mauern der Burg emporkriecht. Die Singstimme wird dadurch nur wenig gedämpft. In „The Staff and Scrip" ist die Begleitung dunkel und schmerzhaft zitternd wie die Augenlider vor verhaltenen Thränen. Sie malt die Starre schwarzer Nadelwälder, die Sehnsucht verlassener Flächen und lang sich hindehnender Wege, die Melancholie bröckelnder Mauern, die alten Farben schwerer Teppiche und illuminierter Texte, die Sinnlichkeit betäubeud süsser Düfte.

The Queen sat idle by her loom,
She heard the arras stir
And looked up sadly; through the room
The sweetness sickened her
Of musk and myrrh.

Die Singstimme ist unhörbar leise, wie unter dem Zauber langen Schweigens, geisterhaft; sie malt nur mehr noch die Seele, ein müdes Auf- und Abschlagen zweier weisser Flügel.

Tennyson's Lady of Shalott bekennt sich zur englischen Staatskirche, ihre Sinne sind weniger gereizt; Rossetti's Queen Blanchelys ist Katholikin. Man lese, wie er sie beschreibt:

Her eyes were like the wave within,
Like water reeds the poise
Of her soft body dainty thin;

And like the water's noise
Her plaintive voice.

Es ist, als wären die blühende Pracht ihres Körpers in seiner ungestillten Sehnsucht, der Puls ihres Blutes in seinem langen Harren und das Frohlocken ihres Kinderglaubens von den Dingen, die sie umgeben, aufgesogen worden, von der Luft, den Mauern, den Teppichen und den Vorhängen. Und der Duft „of musk and myrrh" macht krank, aus den Mauern stöhnt es wie leise Klagen, die Gobelins wehen im dunklen Roth kranker Lippen und fahlen Grün ungeküsster Wangen.

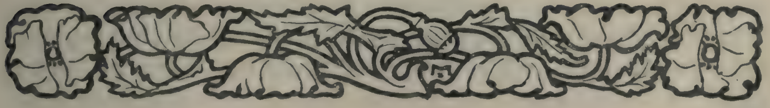
Rossetti war der erste, — und das ist sein Ruhm, — der dieses eigene Leben der Formen erkannte. Ich gehe jetzt weiter und nehme ein Bild von Burne-Jones, etwa den „hl. Georg." Das ist nicht mehr der frohe Drachentödter; Burne-Jones' hl. Georg ist traurig. Man sieht nichts anderes als Kopf, Hände und die Rüstung. Jeder kennt die Mädchen- und Jünglingsgesichter mit den mageren, gebräunten Wangen und den blaugrauen, unsagbar schönen Augen auf den Bildern dieses Malers; sie kehren auf jedem Gemälde wieder. Wer aber je die Rüstung gesehen hat, vergisst sie nicht mehr. Das ist keine Rüstung aus gewöhnlichem Stahl, wie sie sonst Ritter tragen. Sie ist wie ein Gewächs, wie die zähen Rinden einer Palmenstaude schlägt sie sich um seinen Körper; er kann nicht mehr aus ihr heraus, sie ist ihm an den Leib gewachsen, hat die ganze Kraft des Leibes in sich aufgenommen, sie ist sein Leib geworden. Was in ihr steckt, ist nur mehr die Seele. Um dieser Rüstung willen ist er heilig und traurig. Wo immer er in ihr erscheint, jubelt das Volk dem Auserlesenen zu; der hl. Georg aber weiss den Preis.

Und wenn man an die Gedichte des jungen Algernon Ch. Swinburne denkt, so erscheinen Rossetti und Burne-Jones wie eine Vorbereitung auf ihn. In dieser berühmten ersten Folge seiner „Poems and Ballads" ist es wirklich, als sängen die Formen selbst von aller Lust und allem Wehe, das von den Menschen in sie übergegangen.

Ich schliesse. Ist das Gesagte nur ein Traum dieser wenigen Künstler oder gar nur von mir? Ich glaube, es ist eine tiefe Wahrheit, die zu den Künstlern als Traum kam, und dessen sie sich bewusst wurden. Alle Wahrheiten kommen doch zum Künstler, und um sein Werk spielen sie wie die Träume um den Schlaf.

Wozu haben nicht die Dichter und Maler des 19. Jahrhunderts das Mittelalter gebraucht! Den Balladenschauer hat es sie lehren müssen und jetzt, wie wir sahen, eine ganz eigenartige Sinnlichkeit der Form, das Gesetz, dass die Formen von uns leben! Fallen sie denn gar so weit auseinander, der Schauer und die Sinnlichkeit? Oder ist nicht vielmehr der berühmte Balladenschauer eine schlecht verstandene Sinnlichkeit, eine unfreie, gebundene, unfruchtbare, unerlöste, aus den fremden Formen heraus uns närrende Sinnlichkeit, und ist andererseits jene bewusste, leidende Sinnlichkeit nicht ein Schauer vor zu reichen Formen, vor den Formen, die getränkt sind mit unserer Lust und sie nicht wiedergeben? Ich sagte bei Shelley, die englischen Praeraphaeliten stilisierten die Romantik. Was ist Stil überhaupt anderes als der allerfeinste Niederschlag der Sinne, sublimierte Sinnlichkeit!

Vielleicht ist alles das einfacher! Das Mittelalter hatte keine Musik, nur einen Gott. Was diesem nicht diente, fiel in sich zurück, blieb schwer, unerlöst, zufällig, undurchsichtig. Die Menschen erkannten sich in ihm nicht wieder und gingen vorbei, ohne zu wissen. In dieser englischen Kunst nun, „einer Renaissance des Mittelalters“, ist das Mittelalter wie vor einen Spiegel gebracht. Die Seele erkennt sich im Körper, der Mensch in seiner Sünde, und alles Zufällige wird fatal.





DANTE GABRIEL ROSSETTI

SONETTE UND FRAUENKÖPFE

Ja, das Leben ist ein Weib.

F. Nietzsche, „Die fröhliche Wissenschaft".

Ich habe versucht zu zeigen, wie Keats in der Behandlung der Sprache kommenden Dichtern neue Bahnen wies. Man darf das jedoch nicht überschätzen. Keats war sich dieser Reform der Sprache nur halb bewusst; sein Schicksal verflocht ihn mit anderen Zielen. Verdorben war nun einmal die Sprache, das heisst die Art der Künstler, mit ihr umzugehen. Es ist das die Schuld aller Schwärmer; ihr Gefühl erhebt sich über das Wort. Schwärmer jeder Art haben kein Gewissen, doch sie sind im Rechte, solange ihr Gefühl noch lebendig genug ist, um sich den Worten weihend gleichsam mitzutheilen. Byron, Shelley, selbst Wordsworth lag an der Sprache in erster Linie wenig. Byron brauchte viel, Wordsworth wenig Worte, um sich auszudrücken; beide jedoch bedienten sich ihrer wahl- und rücksichtslos. Ihr Gefühl erhielt sie über den Dingen, und die Worte dienten ihm. Nun ist es die einzige Schuld der Dichter wie Byron, Epigonen zu züchten. Ihre Macht wird bei diesen Manier, die Worte werden trübe, leer und abgestanden. Der Begriff eines Epigonen ist sehr weit; im allgemeinen rechne man dazu jene grosse Menge

Geistesarmer, die nicht einmal dichten oder malen, sondern nur bis zu irgend einem Grade des Bewusstseins ihres Menschenthums zu gelangen brauchen, um sich als unecht zu erweisen. Man liest ihre Gedichte, sieht ihre Bilder, wirft einen flüchtigen Blick in ihr Gemüthsleben und hat den unangenehmen Eindruck wie von — man verzeihe — schmutziger Wäsche. Es ist das eine grosse Krankheit, die das Geistesleben eines ganzen Volkes oder Einzelner treffen kann. Sie währt, bis die Zeit reif wird für grosse Ereignisse, Philosophen oder Künstler. Schwärmer irgendwelcher Art muss man sich da verbitten. Der Byronismus inficierte die Kunst von ganz Europa, und Verseschreiber wie ein Zedlitz müssen all das Grosse, was wir Byron verdanken, in Frage stellen, psychologisch genommen. Ich nenne nur ein Beispiel. Eine andere Bewegung bildeten diejenigen Geister, die sich an Schopenhauer berauschten und ihn missverstanden. Man lese, was Nietzsche darüber im 2. Buche seiner „Fröhlichen Wissenschaft" sagt unter der Überschrift „Die Anhänger Schopenhauer's". Ich muss da an Poeten wie Hamerling denken und finde, dass Schopenhauer nichts so sehr compromittiert wie etwa der „Ahasver in Rom".

Es liegt nun eher in der Natur der romanischen Völker, besonders in der der Franzosen, sich durch die ihnen eingeborene Logik gegen solche Seuchen zu verwahren. Deutschland unterlag ihr bis zum Auftreten Fr. Nietzsche's. Sie trat auf vielen Gebieten auf, brachte aber meist die gleichen Erscheinungen hervor.

Der englische Geist ist geduldig, er nimmt manches hin, worunter ein anderer leiden würde. Er ist auf ruhige Art vor allen Schädlingen, von denen er doch nicht wegsehen kann, auf der Hut, und jede Umwälzung gewinnt hier den Schein eines Überganges. Der Engländer hasst alles Radicale und wusste z. B. genau, wie weit er Carlyle nachgeben könne. Und Byron? Den Geist der Engländer hatte er wahrlich nicht verführt, und gegen seine Form sich zu wehren, war dann sehr leicht. Wer für die Per-

sönlichkeit Byron's kein Gefühl hat, für den ist seine Form nicht überzeugend. Und Formen wollte man nun einmal; Ideen sind dem Engländer zu leicht, zu leichtsinnig, zu untreu. Von den grossen Dichtern des beginnenden Jahrhunderts waren vielleicht Keats und Coleridge die Einzigen, deren Sinn für Form erziehend wirken konnte. Doch beide hatten eigentlich sich nur halb ausgesprochen. Zwei grosse Dichter besass England wohl, die einen Übergang hätten bilden können, Tennyson und Browning. Tennyson ist zu abgeschlossen, gerundet, zu selbstverständlich; Browning ist einfach unnachahmlich. Es war ein Mann nöthig, der nur Künstler sein wollte, der Willen und Unabhängigkeit genug besass, sich ganz einfacher, aber gerade darum vergessener Dinge zu erinnern wie z. B., dass auch die Dichtkunst ein Können am Stoffe sei, dass die Worte nicht nur unserer Macht dienen, sondern uns auch Pflichten auferlegen, dass wir als Künstler nichts seien, was wir nicht durch die Behandlung des Stoffes werden können. Der Begriff des einfachen Künstlers war verloren gegangen. Ruskin rief nach ihm in jeder seiner Schrifen, in Dante Gabriel Rossetti trat nun ein solcher Künstler auf. Allerdings hatte er nicht lange Zeit, sich nur als Reformator zu fühlen, doch alle grossen modernen englischen Künstler blickten auf ihn wie auf ihren Meister, wenn sie ihm an Begabung auch noch so sehr überlegen waren. Das ist doch genug.'

Seiner Abstammung nach war Rossetti Italiener. Nur die Grossmutter mütterlicherseits war Engländerin. Schon das sicherte ihm bis zu einem gewissen Grade Originalität. Im fremden Lande ist man überhaupt leicht originell; man lebt da in einem beständigen Morgen und braucht des Abends, der voranging, nicht zu gedenken. Man erlangt da das für jeden Künstler so wichtige Gefühl für die Oberfläche, und Menschen, die viel reisen, werden oft tief darüber. Rossetti war aber auch Maler und Dichter zugleich. Er liess beide Künste auf einander wirken und erzielte dadurch mit Bewusstsein oder Instinct — bei

echten Künstlern decken sich beide Begriffe — neue Effecte.

Das Alles nun beeinflusste seinen Stil, macht aber auch seine Persönlichkeit zu einem psychologisch äusserst interessanten Probleme.

Er besass einen starken Willen, dieser hagere und bleiche Jüngling mit der mächtig gewölbten Stirn und den sinnlichen Lippen. He was a born leader, sagte Ford Madox Brown später von ihm. Die Anfänge in der Dichtkunst wurden ihm leicht, ja sein erstes veröffentlichtes Gedicht ist ein Meisterwerk. Das Malen machte ihm mehr Mühe, — F. G. Stephens erzählt davon. Um den Knaben herum war schon ein sehr reges geistiges Leben. Der Vater — ein italienischer Flüchtling — war berühmt durch seine Freiheitsgedichte und seine eigenartige Auffassung von Dante. Dante überhaupt war im Elternhause tägliches Gespräch, und die Phantasie des jungen Rossetti hatte genug mit Erinnerungen zu kämpfen. Neben Dante machte die Vorliebe für alles „Romantische" ihn mit Dichtern und Malern bekannt, deren Einflüssen ein Jüngling sich nicht leicht entzieht u. a. mit Bürger — er übersetzte die „Lenore", mit Meinhold, — die „Bernsteinhexe" (Burne-Jones illustrierte dieselbe), ist eines der ammeisten gelesenen deutschen Bücher in England —, mit Retzsch' Faustillustrationen, mit dem grossen Gavarni u. a. Doch war sich alles dessen Rossetti als einer Schule bewusst. Er wollte nur Stil, und sein erstes Gedicht ist, wie er später selbst bekannte, eine Entgegnung auf den Stil Edgar Allan Poe's. Poe, meinte er, habe in „The Raven" das Äusserste gethan, um die Liebe eines Menschen zu seiner verstorbenen Geliebten darzustellen. „The Blessed Damozel" sollte nun ein Gegenstück dazu sein. Hier sehnt sich das Mädchen, das schon im Himmel ist, nach dem Geliebten, den sie auf der Erde zurückliess. Jedermann kennt Poe's Gedicht. Es ist da alles Stimmung. Die einfachsten Dinge, auf die man täglich stösst, werfen schaurige Schatten, die Stimmen werden geisterhaft, es scheint, als verlöre alles den Boden und schwebe nach oben, einem Zauber folgend.

Man lese nun Rossetti's Gedicht:

The blessed damozel leaned out
From the gold bar of heaven . . .

Sie sieht vom Himmel herunter, als lehnte sie über einen Balkon herab. Er ist so hoch, dieser „gold bar", dass sie die Sonne kaum sieht, — wie eine goldene Brücke über den weissen Äther. Tief unten durchfurchen die Wellen von Tag und Nacht die Luft mit Flammen und mit Finsternis. Um sie herum wandeln liebende Paare, die lange getrennt waren. Die Seelen der Todten steigen an ihr vorbei zu Gott empor gleich dünnen Flammen . . . . . Den Himmel beschreibt Rossetti mit der Gläubigkeit und irdischen Anschaulichkeit Benozzo Gozzoli's, er sieht Mond und Sterne mit den Augen eines Mönches im Mittelalter, der die Genesis illustriert. Alles eben ist Stil, und was Rossetti darthun will, ist: Ich habe jedes Bild sinnlich erlebt. Das ist wichtig. Ein paar Beispiele!

Vom „Puls der Zeit" zu sprechen ist heute in allen Sprachen gefährlich; das Bild ist verbraucht. Nun, Rossetti will es retten, — an und für sich ist das Bild ja sehr schön —, er wendet es so an, als hätte niemand vor ihm es sinnlich wahrgenommen.

Man lese . . . .

From the fixed place in heaven she saw
Time like a pulse shake fierce
Through all the worlds.

Ein paar solche Zeilen erwecken in einem das Gewissen für die Worte, und es ist gut, einmal in Erinnerung zu bringen, dass jedes poetische Bild ein Erlebnis unserer Sinne sein muss.

Ein anderes Beispiel: „Die Wogen des Tages und der Nacht", dieses Bild ist seit dem Bestehen einer Naturlyrik zum unerträglichen Gemeinplatze geworden. Man höre aber Rossetti . . . .

It lies in heaven, across the flood
Of ether, as a bridge.

> Beneath the tides of day and night,
> With flame and darkness ridge
> The void, as low as where this earth
> Spins like a fretful midge.

Die abstracte Phrase wurde hier ein concretes Bild.

Ein drittes Beispiel nehme ich aus einem anderen Gedichte. Man hört die Dichter oft singen vom „Herzen, das im Körper brennt". Rossetti aber will sich gleichsam ein Recht auf dieses Bild erwerben und schildert Dante in dem allzulangen „Dante at Verona" also:

> Like flame within his naked hand
> His body bore his burning heart,
> That still on Florence strove to bring
> God's fire for a burnt offering.

Das war es ja, was Ruskin vom Maler und Bildhauer verlangte: In die Krümmung einer jeden Linie, die Ausmeisselung der kleinsten Rosette über dem Portal eines grossen Domes soll die ganze Seele des Künstlers überströmen. Das sei die einzige Gewährleistung für die Wahrheit des Ganzen. Was andere mit den Linien und Farben thaten, versuchte Rossetti zuerst unter seinen Zeitgenossen für die Worte. In diesem Sinne darf man auch von Praeraphaeliten in der Dichtung sprechen.

Aber auch in der Wahl der Motive beeinflusste Rossetti spätere Dichter. Junge Menschen von so ausgesprochenem Künstlerwillen stehen gewöhnlich dem Leben etwas ferne. Sie haben daher sehr starke Motive nöthig, Motive, die das Bedürfnis des Künstlers und des Menschen in einem befriedigen. Das moderne Leben in seiner Ganzheit ist überwältigend, die Einzelnheiten jedoch sind einem solchen Künstler nicht kräftig genug, um jede für sich zu wirken. Es ist, als hätte jede von ihrer Eigenheit etwas an das grosse Allgemeine abgegeben; die Formen und Farben der Dinge erscheinen wie verwischt, gleichsam zu einem unbestimmten Relief auseinander zu gehen. Man ist dieser Übermacht gegenüber verloren, wenn man ihr nicht, wie so gerne die Deutschen, mit irgend einer Idee

beizukommen sucht, oder wenn man sie nicht wie viele moderne französische Künstler durch ein Temperament, das in gleichen Theilen aus dem Übermuthe einer leidenschaftlichen Rasse und dem Zweifel einer späten Cultur sich zusammensetzt, bändigt. Der Engländer ist zu schwerfällig, um sich hinzugeben; zu vornehm, um mit Ideen alle Wunder des Lebens zu bestreiten. Darum lieben moderne englische Künstler Motive, in denen Widersprechendes verdichtet erscheint, die Farbenpracht alter Sagen und die Sehnsucht neuer Tage, Wunsch und Lust. Darauf führte sie nun Rossetti mit einigen Balladen.

Das Weib ist das Thema. Das Weib als berufene Heilige mit dem stillen Zurückdenken an die Tage kleineren menschlicheren Glücks; das Weib dann als geniale Dirne, die trojanische Helena und Lilith,

. . . . . Adam's erste Frau,
Nimm dich in Acht vor ihren schönen Haaren.

Die Vorstellung von der hl. Jungfrau Maria gehört dem Mittelalter an, aber auch die von der grossen Hure. Diese lebt in der Sage vom Tannhäuser und reicht noch bis François Villon. Man versteht sie aus der absoluten Moral des Mittelalters heraus, die man in der Kunst umgewerthet wiederfindet in den schattenfreien Bildern eines Primitiven und in der Unfähigkeit zum Dialoge des mittelalterlichen Dramas. Bei Keats sprach ich von dem Verhältnisse des Lichtes zum Schatten im Mittelalter. Damals waren die Schatten eben etwas Absolutes; die Kirche, die die grosse Lichtquelle für jeden bedeutete, bannte sie in die Hölle und alle Töchter des Teufels, und Tannhäuser empfand sie — tragisch für ihn — ein scheinendes Licht in den Armen der Venus.

Man sollte einmal die Moral der Schatten schreiben, und man würde dann sehen, wie auch Gesetze der Kunst, die wir oberflächlich unter die technischen einreihen, den ganzen Vorstellungen von Moral in einzelnen Zeitepochen entsprechen. Der lebendige Dialog des modernen Dramas ist unter diesem Gesichtspunkte nichts anderes als ein

Wissen um die Relativität von Licht und Schatten. Hamlet und Rembrandt! In Hamlet ist der Dialog tragisch geworden. Hamlet besteht aus nichts anderem als aus Dialogen, auch die Monologe sind nichts anderes, sie sind wie zu Schatten gesprochen.

Doch ich kehre zu Rossetti zurück. Seine beiden Balladen „Troy Town“ und „Eden Bower“ singen die Freude des Weibes an seiner Schönheit, an der Macht seiner Schönheit. Ein Scheinen seines Leibes! Doch diese Helena ist nicht die Griechin, wie sie die Greise Homer's bewunderten, sie hat hier Jahrhunderte überlebt, war in's Mittelalter gekommen, hatte mit dem Teufel ein Bündnis eingehen müssen, wenn ihre Schönheit weiterleuchten sollte, allerdings mit dem Teufel als Schatten. Doch auch da war noch nicht das Ende ihrer Tage, sie lebt heute noch und erscheint dem jungen Künstler, der sich am Tage müde arbeitet, in schlaflosen Nächten, und ihr weisser Leib hebt sich von einem Dunkel ab, das ihr nicht gehört.

Und doch kann ich nicht sagen, dass Rossetti irgendwie sein Gefühl von der Sache verrathen hätte, kein Wort spricht von persönlicher Theilnahme, und man lernt die ethische Bedeutung dieser Gedichte verstehen, wenn man des Dichters spätere Schicksale, wenn man Swinburne und die „Defence of Guenevere“, die ungeschickte Jugendarbeit William Morris', kennt.

Viel hat man vom Einflusse Dante's und der frühitalienischen Dichter auf Rossetti gesprochen. Es ist hier übertrieben worden. Sehr bekannt ist die Übersetzung dieser Dichter. „Early Italian Poets“ hiess das Buch in zweiter Auflage. Zu Bildern gaben ihm wohl die beiden Dichtwerke Dante's häufig Motive. In Äusserlichkeiten wird man vielleicht zu oft in seinen Sonetten an Dante erinnert. Aber ein Motiv, das so wunderbar ein Sonett von Jacopo da Lentino durchklingt, die Hoffnung des Dichters seine Geliebte im Himmel wiederzufinden und sie auch dort noch ein wenig irdisch weiterlieben zu dürfen, kehrt bei Rossetti

immer wieder, in seinen Balladen wie „The Blessed Damozel“, „The Staff and Scrip“, und auch in den Sonetten. Diese Vorstellung ist ganz unenglisch, sie erscheint bei Rossetti wie eine Erinnerung an seine Heimath. Das Religiöse entsprach mehr einem ästhetischen Bedürfnisse, anfangs wenigstens. Ich sage „anfangs“, denn Rossetti bietet uns das Beispiel eines Menschen, dem die Kunst in sein Leben gleichsam hineinwuchs.

Wenn man nämlich diese Gedichte, die erwähnten, und auch andere wie „Dante at Verona“, „Last Confession“, „Stratton Water“, „Sister Helen“ liest und seine Bilder sieht, so hat man das Gefühl: Rossetti hat sich hier direct niemals über sich selbst ausgesprochen. Die Gedichte brachten Motive in einer Form, die Schüler finden musste, aber über die reine Freude am Schaffen hinaus konnten sie dem Meister nicht viel sein. Da bricht nun in sein Leben ein Ereignis ein, das durch seine Tragik und die Art, wie es an seiner Kunst formte, ein scharfes Licht nach vorwärts und rückwärts wirft: Rossetti's Verhältnis zu Elisabeth Eleanor Siddal. Es ist früh zum Mythus, besonders im Auslande, geworden, und diesem Mythus zuliebe missverstand man E. Siddal, Rossetti und seine Kunst. Auch ich hatte mythische Vorstellungen von ihr und Rossetti's Leben, bevor ich nach England ging. Ich hatte wohl die Sonette gelesen, Reproductionen seiner Frauenköpfe gesehen und kannte Muther's Geschichte der Malerei. Muther schreibt über Rossetti mit gewinnender Begeisterung und sagt von E. Siddal: „Sie ward sein Engel und Teufel, die Muse, die ihn zu seinen zartesten Werken begeisterte, und der Vampyr, der ihm das Blut aus den Adern sog“. So eine Stelle vergisst man nicht leicht, und ich dachte mir nun E. Siddal als ein berauschend schönes Weib, so etwa zwischen Sancta Lilias und Venus Astarte, Muse und Vampyr. Im South-Kensington Museum traf ich nun eine Bleistiftskizze von der Hand Rossetti's. Eine schlanke Frau lehnt gegen ein offenes Fenster, das Kleid in der Mode der 50er Jahre lässt ihre Formen kaum hervortreten.

Auf langem Halse ruht ein schmales Gesicht mit dünnen, eher versagenden Lippen, mit beinahe griechischer Nase und ein wenig schmerzvollen Augen. Sie steht zwischen dem offenen Fenster und einer offenen Thür; mit der linken Hand stemmt sie sich vom Fensterbrett weg, wenn ich nicht irre. Die ganze Figur gibt einem den Eindruck, als führe sie unter einem nervösen Schmerze wie unter einem Luftzuge, der die Haare in die Schläfen weht, zusammen. Unter dieser Zeichnung las ich: Die Frau des Künstlers! Ich war erstaunt, dachte an Venus Astarte und war enttäuscht. Ich sah später noch andere Bleistift- oder Federskizzen, sah in Oxford ein Bild, das Rossetti noch zu ihren Lebzeiten malte, „Dante on the Anniversary of Beatrice's Death". Auf diesem stand sie Modell zu dem Mädchen, das — sie ist in ein eng anliegendes schwarzes Kleid einer Florentinerin aus dem 13. Jh. gekleidet — an den Priester lehnt. Immer dieselbe schlanke Frauengestalt von an sich haltendem Wesen. Der Kopf gleicht einer Cinquecento-Bronze, wie Stephens sagt, ist aber doch wie von physischem Schmerze vergeistigt. Man findet das bei Leuten, die an der Schwindsucht leiden. Ich suchte mich dann über sie in Büchern von Leuten, die sie kannten, zu informieren. Sie dichtete und malte auch, heisst es da, — ich selbst sah von ihr einige feine Zeichnungen zu Browning's „Pippa passes" —; die Tochter eines cutler aus Newington Butts soll die Manieren einer Prinzessin gehabt haben. Michael Rossetti schreibt von ihr, mit allem Persönlichen habe sie zurückgehalten, als ginge es die anderen nichts an; auch sei sie leicht sarkastisch geworden. „All her talk was of a "chaffy" kind." Und Swinburne schreibt in seinem Artikel über Bell Scott's „Autobiographical Notes" in seiner superlativen Art: The vilest of the vile could not have dreamed of trying to cast a slur on her memory. Für gemeine Seelen bedeutet Mythus immer soviel wie Tratsch.

So sah nun Elisabeth Siddal aus. Seit 1853 lebte Rossetti mit ihr. 1860 heirathete er sie, und zwei Jahre

darauf starb sie ihm. Sie war schwindsüchtig; die letzten Jahre litt sie furchtbar unter Neuralgie; eine Zeit lang hatte Rossetti jeden Tag für ihr Leben zu fürchten. Sie starb an einer zu starken Dosis von Laudanum.

Rossetti schien über ihren Tod untröstlich und gab ihr in's Grab alle Gedichte, die er bis dahin geschrieben hatte, mit. Im Jahre 1870 liess er sie wieder ausgraben und veröffentlichen. Der Ruhm, den Swinburne und W. Morris inzwischen erworben hatten, machte ihn, wie es heisst, ehrgeizig.

Das Alles sind nun einfache Thatsachen, nicht minder wie, dass die Sonette, die er seiner Liebe zu E. Siddal widmete, in einem eigenartigen Mysticismus dunkeln und von nervöser Sinnlichkeit glühen. Es ist ferner Thatsache, dass zu den Frauenbildern, die heute die ganze Welt kennt, niemals E. Siddal Modell sass, dass die Erinnerung ihre Züge fast nie auch nur im Einzelnen wieder aufnahm. Ich weiss nicht, wieviel Modelle Michael Rossetti in seinem „Life and Letters of D. G. Rossetti" angibt, er nennt eine erstaunlich hohe Ziffer. Seinen schönsten Bildern sass Mrs. William Morris, die schöne Frau des Dichters z. B. zu der „Proserpina", „The Lady with the Chain." Noch als Ms. Burden sass sie ihm in Oxford zu seiner „Queen Guenevere", da noch E. Siddal in seinen Dantebildern als Beatrice figurierte. Aber doch stand die ganze spätere Kunst Rossetti's unter dem Eindrucke dieses einzigen Ereignisses seines Lebens, seiner Liebe zu E. Siddal. Das gibt zu denken.

Rossetti hatte einen hohen (exalted) Begriff von der Kunst, sagt man, sei sehr stolz und leicht verletzlich gewesen. Und doch, glaube ich, gerade in seinem Leben gab es Augenblicke, in denen er sich sehr lebensarm vorkam, Augenblicke, in denen die scheinendste Kunst seiner Worte und Farben an seine stillste Sehnsucht nicht heranreichte und sie zu trügen vermochte. Der Stolz des Künstlers ist oft nur der Deckmantel für eine uneingestandene heimliche Demuth vor dem Leben. Eine Demuth des Menschen,

deren sich der Künstler schämt, über die er sich hinweggleisst. Je glänzender die Worte, je reicher die Farben, die den Stolz des Künstlers verkünden, desto ungewisser der Hintergrund des Lebens, von dem sie sich abheben. Humor fehlte Rossetti, Ironie besass er schon gar nicht. Als wehrte er ab, als schützte er sich mit seinem Stolze und hielte uns Gedichte wie „Troy Town“ und „Eden Bower“ wie goldene Schilder entgegen. Es ist, als wäre hinter ihm etwas auf der Lauer, und es bedarf des alltäglichsten Ereignisses, einer Liebe zu einer Modistin, und das kleine Leben und die grosse Sehnsucht schaffen vereint eine Göttin des Traumes.

Man gibt sich zu gerne, ja mit Leidenschaft, Täuschungen hin über die Liebe eines Künstlers zu einem Weibe. Entweder ist das Weib stärker als der Künstler: in ihren Armen wird der Künstler zum Menschen, er mag erhoben werden oder untergehen. Der Fall ist rein menschlich und interessiert uns für den Künstler nur indirect. Oder das Weib wird die Muse und das Spielzeug des Künstlers: man denke an Rubens und Helene Fourment. Helene Fourment wurde leicht unter Rubens' starken Händen, so leicht wie Rubens' Geist; er gibt ihr Flügel, und sie kniet als Engel vor dem Throne einer Mutter Gottes, er nimmt ihr die Kleider, und als Nymphe im Schlafe reizt sie den Faun. Für die Psychologie des Künstlers ist auch dieser Fall nur von secundärem Interesse. Der ganz grosse und ganz kleine Mensch sind immer abseits von dem, der nur Künstler sein kann. Und das war eben der Fall Rossetti's. Das neue Leben, das ihm mit der Siddal kam, musste dem Stolze des Künstlers und der Sehnsucht des Menschen, seinen vielen Fragen dienen. Menschen wie er sind sehr dankbar und sehr eigensüchtig zugleich. Das Leben soll ihnen ein Fest sein, und erst, nachdem sie des Lebens Herr geworden, spielen sie gerne ihm den Diener. Sie treten nicht mehr rein in diese „Vita nuova“ ein, Träume haben ihnen manchen Flecken auf die Seele gewischt; doch der Künstler in ihnen zwingt die heimlichsten Träume aus dunkelster

Vergangenheit hervor und kleidet damit sein Leben, und dieses erscheint ganz anders, wie ein mystisches Wissen.

Sehr viel Grausamkeit, Bewusstheit und Wille gehen neben aller Sanftmuth und Hingebung einher. Der Künstler wacht eifersüchtig über dem, was dem Menschen widerfährt; das Zarteste, das in den Händen des Menschen zittert, und vor dem er die Augen niederschlägt, entreisst er ihm gierig und trägt es triumphierend in seine Werkstatt. Der Künstler ist ganz frei, wenn der Mensch vom Weh gebrochen darniederliegt und das bischen Leben seinen langenden Händen entglitten ist. Als ob er, der Künstler, dem Menschen feind wäre, weil dieser entweder gar nichts zu sagen weiss oder zu deutlich ist und zu sehr den Stunden gehört. Ja, der Künstler in Rossetti war dem Menschen in ihm feind, und das war keine grosse Gesundheit.

Und aus diesem Gegensatze heraus muss man die Kunst Rossetti's — die Kunst seiner Sonette und Frauenbilder — zu verstehen suchen.

The House of Life, das Haus des Lebens, nennt er seine Sammlung von Sonetten. Sie bilden sein Bekenntnis, und vielleicht nur als solches werden sie sich behaupten. Je öfter man sie liest, desto mehr findet man, dass sie ein sehr einsames, ein eigensinnig einsames Leben darstellen, an dem man nicht leicht theilnimmt. Es ist kein humanes Buch, diese Sonettenfolge. Nicht ein Mensch, sondern ein Künstler wird hier Dichter — auf Umwegen, die niemand ihm vorangegangen ist und nicht sobald einer nachgehen wird. Hier bricht sich keine Sympathie, kein breites Leben an dem Zufalle einer grossen Liebe in die Rhythmen eines zwingenden Jubels und fatalen Schmerzes, etwas ganz Besonderes, ein Stolz, der sich in Trotz zurückgezogen hält, eine Liebe, die in langer Lust geschwiegen hat, wollen hier mächtig sein und sich verkünden. Es ist ein eigenartiges, aber kein intimes Buch, es ist dort oft sehr laut, wo andere schweigen, und bricht ab, wo anderen es weiterklingt. Der Zusammenhang der Sonette ist oft nur äusserlich,

künstlich, und hier und da scheint es einem, als lösten sie einander ab wie die Stimmungen eines ehrgeizigen und doch unglücklich in der Seele irgendwie getroffenen Menschen, die immer vor etwas Unsagbarem und Unfruchtbarem abfallen. Wie Tage, die in eine Nacht überlaufen, die weder Schlaf noch Liebe bringt; wie die Augen eines lange Gefangenen, denen das Dunkel keine Träume aufwirft; wie die Seele eines Stummen, die aus dem Schweigen keine Stimmen hebt. Augenblicke, die einen nicht weiter bringen! Die Gedichte sind sehr intensiv, vielleicht das Intensivste in der englischen Dichtkunst, in Momenten quälender Leidenschaft concipiert. Ergreifend schilderte Rossetti Hall Caine gegenüber die Art seines Schaffens: I lie on the couch, the racked and tortured medium never permitted of an instant's surcease of agony, until the thing on hand is finished. Er gleicht darin Leopardi. Die Dinge erscheinen daher auch in den Sonetten unfrei, hart und unfruchtbar. Die Natur verdichtet sich ihm zu ganz körperlichen Sensationen. Er ist krankhaft nervös, ein Stubenmensch, den das Freilicht blendet; seine Metaphern sind oft trocken wie Blumen, die man in ein Metall hämmert, und vieles ist eben nur geistreich und literarisch.

Seine eigentlichen Liebessonette haben eine eigenthümliche Wahrheit, eine Wahrheit, die nicht an der Oberfläche liegt. Nur wenige davon sind zu Lebzeiten seiner Frau geschrieben, die meisten und die besten erst nach ihrem Tode. Die Geliebte dieser Sonette nun hat kein eigenes Leben, sondern das Leben seiner Stimmungen. Man sieht sie wie Bilder in Spiegeln, die er an seinen Tagen entlang trägt. Sie ist da, weil er sie sieht; ihr Wesen gewinnt an seiner Lust erst Formen, — man sieht gleichsam nur, wie hier zwei weisse Hände seine Schläfen drücken, dort ein Hals sich unter seinen Küssen zurückbiegt, da ein Körper sich seinen Armen zukrümmt —; ihre Liebe hängt sich nach dem Tode an sein Leben wie ein Traum, aus dem er nicht erwacht, und der darum so wahr

ist. Elisabeth Siddal hat in den Sonetten Rossetti's nicht die Wirklichkeit und die Bewegungen ihres Lebens, sondern den Rhythmus seines Bildes und die Wahrheit seines Traumes, unter dem das Leben einfach abfiel.

Wenn man diese Gedichte liest, wird man immer wieder erinnert, dass Rossetti eben auch Maler war. Er ist der grosse Poetpainter der Weltliteratur. Bei ihm erscheint die Verbindung dieser zwei Künste nothwendig. Sie gehen wesentlich in einander und nicht nebeneinander wie bei Blake und den anderen englischen Malerdichtern. Ja, ich möchte sagen, es sind zwei Stimmungen in ihm, den mystischen „states" Blake's vergleichbar, die, ursprünglich jede ihr natürliches Glück suchend, sich endlich zu einer ganz neuen Kunst tragisch und, wenn man will, pervers verschlingen.

Irgend jemand hat behauptet, Rossetti gehörte mit seinen Forderungen in das 14. und 15. Jahrhundert der italienischen Renaissance. Das ist sehr richtig. Rossetti's Künstlerwille war der eines Malers aus der Zeit Mantegna's und Leonardo's; seine Reflexion, sein Pathos war modern. Als Künstler war er Italiener, Südländer, sinnlich schlechtweg, herrisch. Seinem Ahnen war die Kunst ein Fest, an dem Alle theilnahmen, und das der Künstler nur zu arrangieren hatte. Die Kunst ist in solchen Zeiten ebenso wie das Leben des Einzelnen öffentlich, in bedeutendem Sinne oberflächlich und decorativ, sie schafft nicht so viel wie sie bestätigt. Sie findet Formen vor, steht mitten in einer Cultur, die nicht immerfort neue Ideen zugeführt haben will, sondern nur von wenigen feineren Geistern geistvoll ausgedrückt zu werden liebt. Die Kunst hat nur das besser zu sagen, was Alle — und das waren damals immer nur noch die Wenigen — empfinden. Sie überrascht nur als Spiel, als Form. Sie schmückt das allgemeine Leben mit besonderen Farben und Linien, regt den Geist durch neue Gegensätze an, und man sucht nicht hinter ihr ein anderes Leben. Im Leben überall ist ihr schon ein Relief gegeben. Ein solcher Künstler ist immer gedeckt, man fragt ihn

nicht nach dem, was er in sich nicht erlöst hat. Sein Werk ist seine Kraft, sein Stolz und seine Treue. Soweit ist er Künstler. Mit seinen Schwächen gehört er unter das Volk, mit seiner Demuth in das Kloster und mit seiner Untreue zu seinen Geliebten. Nur sein Ausdruck muss individuell sein, alles Andere ist Gattung. Der moderne Künstler nun ist nordisch, höchstens noch französisch. Er findet nichts vor, und wohin er auch kommt, ist er immer das, was man am wenigsten erwartet hat. Er steht ausserhalb und ist — um das ausgezeichnete englische Wort zu gebrauchen — „unrelieved." Man verlangt von ihm das Unerhörte und die ungesagten Worte. Er soll eine neue Seele in den allgemeinen Tod bringen und mit Ideen die Masse aus dem Schlafe zu Formen erwecken. Sein Eigenstes ist sein Leben; was die anderen ausschliesst, ist sein Wesen, und sein Ausdruck soll Alle und Alles wiederum einschliessen. Der moderne Künstler ist wesentlich ideell, das Beste an ihm bleibt nothwendig unverstanden. Er verliert sich auf dem Wege von sich zu den anderen, die Treue seiner Seele wird untreu an den Formen, und die Stärke seiner Ideen erreicht uns als Willensschwäche, und die Heimlichkeiten seiner Seele, seine Thatsachen, die nur als Musik Form gewinnen dürfen, kommen als allgemeine Bildung auf jedermanns Notenpult und werden solange in den hellen Lärm hineingespielt, bis sie Gemeinplätze werden. Das und gar nichts anderes ist die Tragik des modernen Dichters, die einzige Tragik, die seiner werth ist. Die unbewusste Tragik, die so wahr ist wie das Leben selbst, wie das Geborenwerden, das Athmen. Die Tragik des Genies als Formbedingung, die Tragik der Rangordnung, des Werdens!

Ihren bedeutendsten Ausdruck fand die Renaissance und das Jahrhundert, das ihr voranging, im Maler, im Künstler schlechtweg; das Jahrhundert offenbarte sich formell, und seine Gefahr lag darin, dass es ausdruckslos werden konnte. Die moderne Zeit findet ihren stärksten Ausdruck im Dichter oder gar im Musiker; sie ist ideell,

und ihre Gefahr liegt in der Neigung, verworren zu werden. Wie neben Leonardo und Michel Angelo der Tyrann, der Humanist, die Gesellschaft und die Kirche, so stehen neben dem modernen Dichter der Philosoph, die Masse und die Zeitungen, der Leierkasten und die allgemeine Bildung, die Einsamkeit und die Musik. Die Renaissance schuf Körper, der moderne Dichter Seelen, und ein Künstler wie Rossetti musste seinen endlichen Ausdruck im Symbole suchen.

Ein Symbol ist ein allgemein Sinnliches, ein gedeuteter Körper, ein verdichteter, ein vergeistigter Körper. Die Religion gebraucht Symbole: ein grosses, ein allgemeines Empfindungsleben staut sich hier an einer Form, durchseelt sie und lässt sich so von ihr weiter weisen. Die Kunst primitiver Völker ist symbolisch: die Gedanken der Menschen können durch die Formen — ihre Sinnlichkeit, Naivetät — nicht hindurch, sondern werden von diesen gleichsam aufgefangen. Ein Symbol ist eine Zwitterbildung von Körper und Seele, eine Stimmung, an der man ein Leben, ein Dauerndes, an dem man einen Augenblick wiedererkennt, eine gestimmte Saite, die doch nichts anderes als ein Compromiss zwischen dem Darme irgend eines geschlachteten Schafes und der grossen Musik der Welt ist. Ein Symbol ist ein Compromiss, eine Verdichtung, ein gedeutetes Leben. Es steht zwischen der Form, die uns bannt, und der Musik, die uns von ihr erlöst, ja es ist eine Verschmelzung beider. In diesem Sinne ist nun Rossetti's Kunst symbolisch. Seine Cultur ist Cultus, — die Cultur schafft Dinge, der Cultus Symbole —; er celebriert seine Liebe, das Leben ist ihm nicht ein Spiegel, sondern er führt es vor seine Spiegel. Er betet an den Formen seiner Liebe das Leben an, dessen stärkster Ausdruck diese sind. Das Symbol ist ein Vorwand, oft eine Ausflucht. Ich citiere aus einigen Sonetten:

> Yea, in God's name and Love's and thine would
> Draw from one loving heart such evidence,
> As to all hearts all things shall signify.

Oder

> Beauty like hers is genius. Not the call
> Of Homer's or of Dante's heart sublime,
> Not Michael's hand furrowing the zones of time
> Is more with compassed mysteries musical.

Oder

> . . . of that face
> What shall be said, which like a governing star
> Gathers and garners from all things, that are,
> Their silent penetrative loveliness.

Thy soul I know not from thy body, Deine Seele vermag ich nicht von Deinem Körper zu unterscheiden, ruft er in einem der Sonette. Er sieht die Seele des Weibes in der Hand und malt La bella mano, in den blonden Haaren und malt Lilith, in den Lippen, die dunkelroth wie eine überreife Rose sind, und malt Venus Astarte.

Thy soul I know not from thy body, ist aber auch sein grosses Kunstgesetz, das Gesetz der Symbole. Symbole können alle Dinge sein, deren geringste Theilung ihr ganzes Wesen offenbart. Man has no different body from his soul, sagt Blake. Der Körper bedeutet die Seele. Je mehr wir von unserer Seele dem Körper bewusst mittheilen, desto vollkommener werden wir. Wir entwickeln uns eigentlich alle zu Symbolen unseres Lebens. Symbol ist bewusstes Leben, stilisierte Schönheit — Beauty like hers is genius. Wir werden Musik. In der Musik allein ist thatsächlich Form und Seele dasselbe. All art constantly aspires towards the condition of music, sagt W. Pater sehr richtig. Er sagt ganz persönlich den Sinn der Kunstphilosophie Schopenhauer's. Nur darf man nicht vergessen: diese Musik ist nicht die Idee an und für sich, sondern der Wille ist hier Idee geworden, er ist bis zur Idee gestimmt worden, unsere Thaten sind unser Schicksal geworden, unser Körper Seele. Der in der Saite ruhende Ton ist das unbedingte Symbol. Die Frauenkörper Rossetti's sind die Saiten, an denen die Liebe sein Leben spielte. Seine Kunst drückt das vollkommen aus und übermittelt ihr Wesen, das, wozu sie das Leben werden liess, Dichtern wie Swinburne und

Morris und Malern wie Burne-Jones als Gesetz. Rossetti stimmte die Saiten, die anderen spielten sie. Ich komme darauf noch zurück, hier will ich nur schnell ein Beispiel erwähnen. Man kennt Burne-Jones' „Goldene Treppe." Viele Mädchen kommen da eine Treppe herunter; aus der Thür, von der die Treppe in einer Windung herableitet, kommen noch immer mehr nach. Die Mädchen sind ungefähr alle gleich an Alter, Grösse und Kleidung; bei allen derselbe Ausdruck im Gesicht, den man ja von allen Bildern dieses Malers her kennt. In der ganzen Kunst gibt es nichts Zarteres. Wie wenn man Blumen aus einem grossen Zauberkorbe schüttet, es kommen immer noch welche nach und immer noch mehr. Das sind keine Menschen, die in schönen Stellungen hier zusammengehen, es sind Töne, die als Mädchenkörper die Stufen herunter wie auf Saiten abklingen. Man hört förmlich eine ganz leise Musik dort, wo die Sohlen die goldenen Stufen berühren, wenn man lange hinsieht. Die Körper sind bis zu Seelen raffiniert. Das Bild ist ein Musikstück. Wenn man will, mag man sagen, es bedeutet Menschen, die ihr Leben herabgehen wie man ein Stück an den Saiten einer Geige abspielt. Es bedeutet alles oder nichts, es ist wie bei der Musik. Wir sehen nichts anderes, als viele Mädchen, die eine goldene Treppe heruntergehen, und es kommen noch immer mehr nach.

Etwas nun besass Dante Gabriel Rossetti nicht — die Musik des 19. Jahrhunderts, die ein Product des Nordens ist, und die Alles sagt, weil sie nichts zu nennen vermag. Und doch sehnte er sich nach ihr, er musste das Gefühl gehabt haben, die letzte Befreiung läge für ihn doch in ihr. Er war ein moderner Mensch. Ich glaube, das ist die Tragik seines Lebens.

Es war mehr als Literatur in Rossetti's Neigung zu Dante und zu Romantikern wie Poe. Als hätte er von Dante etwas besessen, und als verstände dieses seine Zeit, ja er selbst oft nicht mehr, und als wäre die Poesie des Amerikaners etwas, das er ganz nicht erreichen

konnte. Seine Kunst möchte ich nun darstellen als eine Synthese von Dante's „Vita Nuova" und den Gedichten Poe's.

Rossetti las die „Vita nuova" wie ein modernes Buch, er las sie sinnlich. Als hätte Dante alles auszudrücken vermocht, was er dabei dachte, und hätte jedes Bild stark und ursprünglich empfunden, und als hätten keine Troubadoure vor ihm gedichtet. So las Rossetti, so übersetzte er es. Es war das eine That, und moderne Künstler danken es ihm. Nun, es ist nicht schwer zu wissen, was an einem alten Gedichte modern ist, man braucht sich ja nur selbst zu empfinden. Worin aber gehört Dante ganz dem Mittelalter an? Man berührt da natürlich gleich die Frage nach Beatrice. Gelehrte haben in ihr oft nur ein Symbol finden wollen — für die Kirche oder die Philosophie. Sie mögen Recht haben oder nicht, für die Beurtheilung des Gedichtes als Kunstwerk ist das ganz gleichgiltig. Um der Liebe zu Beatrice willen hat Dante Dinge gesehen, die ihm sonst verschlossen geblieben wären. Um ihretwillen erlebte er jene wunderbaren Gesichte in der „Vita nuova", von dem Gotte der Liebe, der Beatricen sein Herz zu essen gab, „la quale ardesse tutta"; von dem Tode der Geliebten, als die Mädchen „mit gelösten Haaren" weinend in den Strassen umhergingen, die Sonne am Tage sich verfinsterte und die Sterne erschienen, die Vögel todt auf den Boden fielen und „die Erde zu zittern" begann. Er hat Beatrice in den Himmel gehoben, vor dem Strome der Vergessenheit empfing sie ihn und seine Beichte, und Beatricen's Hand führt den Gereinigten durch die Himmel bis hin zur mystischen Rose. Beatrice bleibt aber immer dieselbe, dasselbe sanfte Mädchen im Himmel wie in den Strassen von Florenz. Nur in der Kleidung ein Unterschied! Dem 18jährigen Jüngling erscheint sie „vestita di colore bianchissimo", dem Manne im Purgatorio „sovra candido vel contra d'oliva Donna m'apparve sotto verde manto Vestito di color di fiamma viva." Dante's Gedanken mögen Beatrice vergeistigt haben bis zur reinen Seele, seine Kunst konnte

der lebenden nichts anhaben. Und wenn er sagen will, dass sie etwas anderes bedeute als sie wirklich ist, so muss er dazu einen Commentar schreiben wie im „Convito.“ So empfand eben das Mittelalter, der Gedanke mag alles als Symbol ansehen, doch die Form bleibt, wie der Tag sie sieht. Dafür besassen die Künstler die Religion. Das 19. Jahrhundert gab die Religion für jene Musik hin, durch die alles, wie von anderer Welt kommend, verzaubert erscheint. Sie war die Gabe eines Dichters ganz besonders, Edgar A. Poe's. Kein echter moderner Dichter ist ohne sie, ich könnte statt Poe Dichter wie Shelley — ja gerade diesen — oder Coleridge und Heine nennen. Poe erscheint mir trotz allem das eigentliche Aequivalent im 19. Jahrhundert zum jungen Dante. Im 13. Jahrhundert hätte er wie Dante gedichtet. Wie er nun einmal wirklich war, Psychologe von quälender Spürkraft und Mystificierer voll bezaubernden Rhythmus', selbstgefällig und hingebend, ein Trunkenbold und Engelschwärmer, sarkastisch und schwermüthig, Comödiant und Fatalist, kann man sich einen bedeutenderen Gegensatz zu Dante denken? Beide hatten nur Eines gemeinschaftlich — das Bedürfnis zu glauben. Dante glaubte aus dem Reichthume und Poe aus der Armuth seines Gewissens. Dante glaubte an Hölle und Himmel, er besass eine Theologie, Poe glaubte an ein Fortleben des Menschen im Grabe, und seine Theologie war Mesmerismus und Kryptographie. Um Dante drehen sich in aller Schwere die Jahrhunderte, Poe war eine Laune des Schicksals und als solche nicht nothwendig. Er besass aber etwas, wovon Dante keine Ahnung hatte, eben jene Musik. Sie ist sein Gott, und er weiss es nicht. Ein Spiel mit verbundenen Augen, ein Steigen und Fallen, ein Sich-Hingeben und Sich-Aufgeben ist sein Leben. Er ist treu und untreu — wie sein Gott selbst. Hundertmal des Tages hebt er ihn in den Himmel und lässt ihn wieder fallen, in Nächten taucht er mit ihm in die Hölle und am Morgen findet er ihn erstarrt auf der Erde. Auch Poe hatte seine Beatrice. Sie hiess Virginia Clemm und sang

so zart wie die unsterbliche Florentinerin. Man hat viel über das Verhältnis Poe's zu den Frauen gesprochen. Ob er ihr im Leben treu oder untreu war, ich weiss es nicht. Ob Dante seiner Beatrice im Leben treu blieb oder untreu wurde, ich weiss es auch nicht. Ich weiss nur soviel, dass Dante's Kunst der Beatrice treu bleiben konnte und auch musste. Und was war Virginia Clemm der Kunst Poe's? Vielleicht gerade, wo er ihr im Leben am treuesten war, entführte ihn sein Gott, die Musik. Wer sind die Helen, Lenore, Ulalume, jene bleichen geisterhaften Geschöpfe mit den violetten Augen und den zitternden Lidern? Virginia Clemm? Vielleicht — vielleicht auch nicht! Seine Kunst kann uns das nicht sagen. Sie ist ihm immer untreu, diesem treuen Manne. Diese Mädchen sind da am Anfange und Ende seiner Träume, soviel sagt uns die Kunst. Sie führen ihn in verzauberte Gärten, wo verliebte Rosen um das Licht des Mondes buhlen; in schwarzen Kähnen rudern sie ihn zu Feeninseln, und die Wellen schluchzen an die Ufer wie die Sehnsucht nach dem Glücke; sie geleiten ihn zu den Burgen des Todes, die windvergessen und in ewige Nacht getaucht aus dem fahlen Wasser eines müden Meeres ragen, sie sprechen aus Gräbern und weisen auf Sterne. Sie sind da am Beginne und Ende, wie der erste und letzte Stern der Nacht des Traumes, doch der Traum hat sie verschlungen.

Das ist die Kunst Edgar Poe's.

Die Kunst Dante's konnte das Wirkliche nicht zum Symbole erheben, Poe zerfloss das Symbol in Stimmung. Ich spreche von der Kunst, von dem, was beide Dichter konnten. Rossetti nun steht zwischen beiden, und seine Kunst ist eine Vermittlung, unbewusst, aber gerade darum nothwendig. Dante's Kunst ist sinnlich, er kann nicht über das hinweg, was er auf Erden sieht, auch im Himmel nicht. Poe kann das, was er sieht, überhaupt nicht darstellen. Wenn die Dinge seinen Augen zu Schatten werden, dann ist er in Ekstase, und alles, was Poe dichtet, ist Ekstase. Dante's Verse finden ihre höchste Vollkommenheit im

anschaulichen Bilde, die Verse Poe's sind Musik. Rossetti empfand es so. Er las Dante als Maler und Poe als Dichter, schon als Jüngling. Sein späteres Leben stellte ihn vor die Nothwendigkeit beider, und seine Kunst schuf irdische Symbole. Er konnte nichts sagen, wozu seine Sinne in den Körpern kein Bild fanden, er hatte Dinge erfahren, die abseits von den Körpern lagen, und wofür er keine Religion verantwortlich machen konnte.

Ich citiere noch einmal die Verse aus dem 20. Sonette:

> Of that face
> What shall be said—which like a governing star
> Gathers and garners from all things, that are,
> Their silent penetrative loveliness.

Ich finde nichts so bezeichnend für die Kunst Rossetti's wie gerade diese vier Verse. Dante schildert Beatrice als einfaches Mädchen, und um sie herum ertönen „alle Dinge, die sind." Aber seine Kunst vermag die Musik nicht in ihre Augen, Hände, Lippen überzuleiten. Edgar Poe oder gar Shelley würde nur von jenen „Dingen, die sind" singen, und die arme Virginia Clemm muss verblassen unter diesem Zauber. Bei Rossetti ist es, als empfände er beim blossen Anschauen des Instrumentes alle Taumel der Musik — vielleicht weil er die Saiten nicht zu streichen vermag. Rossetti kann nicht singen, er sagt nur, er deutet und vergleicht. Man lese sein 27. Sonett, sein schönstes:

> Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
> But as the meaning of all things that are,
> A breathless wonder, shadowing forth afar
> Some heavenly solstice hushed and halcyon,
> Whose unstirred lips are music's visible tone,
> Whose eyes the sun-gate of the soul unbar;
> Being of its furthest fires oracular,
> The evident heart of all life sown and mown.

Wenn ich nun sage, Rossetti konnte nicht singen, so weiss ich wohl, dass man mich auf seine „songs" weisen wird. Ohne mich den Schönheiten einzelner wie „Cloud Confines" verschliessen zu wollen, finde ich doch gerade: das, wodurch Rossetti sie als „Lieder" kennzeichnen wollte,

das Aufgehen alles Persönlichen in den Ton, ist sehr beabsichtigt. „Love's Nocturn" ist ein gänzlich misslungener Versuch, Farben tönen zu lassen. Sonst scheint es, dass er es nur einmal versuchte, nordische Musik zu geben — in „The Stream's Secret." Ich glaube nicht, von einem Gedichte je so peinliche, quälende Eindrücke empfangen zu haben. Als Kunstwerk ist es krank, der Dichter will sein Leid in den Strom singen — ein wunderbar germanisches Motiv —, und er glaubt, er müsse sich dazu ausziehen. Ich darf gar nicht an Swinburne denken, der gerade solche Motive mit nie dagewesener Pracht sang. Rossetti fehlte hier der Tact — in wörtlichem und übertragenem Sinne.

Seine Sonette sind eigentlich nur Erläuterungen zu Bildern, die er malte oder nur vor Augen hatte. Ich meine es aber nicht in dem Sinne der Sonette, wie er welche schrieb, um einige Bilder zu erläutern. Diese sind unfreiwillig nur für Leute geschrieben, die gerne eine Beschreibung des Bildes lesen, das sie gerade sehen.

Die Sonette des „House of Life" weisen auf jene Bilder hin, sie kündigen sie an, sie sind zwischen Rossetti und den Frauenbildern. Verwandt in gewissem Sinne jenen Renaissancesonetten, mit denen die Dichter in Florenz z. B. um die Liebe ihrer donna warben.

Ich theile jene Frauenbilder in zwei Gruppen ein, aus ganz inneren Gründen. Für die eine mögen „Lilith", „La bella mano", „The Lady with the Chain", „Seaspell" typisch sein, für die andere „Pandora", „the Lady of the Pity", „Venus Astarte", „Proserpina".* Ich kennzeichne sie kurz als Gestalten seiner Sinnlichkeit und Gestalten seines Traumes.

Zur ersten Gruppe gehört also „Lilith"; er schrieb auf sie eine Ballade und ein Sonett und malte sie immer wieder. Indem ich nun die Worte citiere, mit denen sie

* Ich erwähne nur die Bilder, die ich im Original sah, und bedaure, dass ich z. B. „Veronica Veronese" nicht sehen konnte, gerade jenes Bild, in welchem er in unübertrefflicher Weise Giorgione's Musikbilder wie das „Concerto" stilisiert.

Swinburne in seinen „Academy Notes“ (Essays and Studies) beschreibt, möchte ich die Gruppe, der sie angehört, charakterisieren: „Clothed in soft white garments, she draws out through a comb the heavy mass of hair like thick spun gold to fullest length; her head leans back half sleepely, superb and satiate with its own beauty; the eyes are languid, without love in them or hate; the sweet luxurious mouth has the patience of pleasure fulfilled and complete, the warm repose of passion sure of its delight . . . For this serene and sublime sorceress there is no life but of the body; with spirit she can dispense . . . Of evil desire or evil impute she has nothing and nothing of good. She is indifferent, equable, magnetic; she charms and draws down the souls of men by pure force of absorption.“

Kurz gesagt, Rossetti malt den Körper in dem Momente, in dem er ihn umarmen möchte. Als spräche aus den Händen, Augen, Lippen, aus dem herausfordernden Busen des Weibes, die ganze Lust, mit der man es begehrt. Das ist das Neue. Niemand vor Rossetti hat das so gemalt, am allerwenigsten einer der Renaissancemaler. Es ist etwas Unfreies an diesen Weibern; als trügen sie schwer an der Wollust des Mannes. Eine überaus raffinierte Verbindung von südlicher Sinnlichkeit und nordischer Sentimentalität. Lilith lebt nicht ihr eigenes Leben allein, sondern sie lebt auch die Liebe ihres Schöpfers, und von der Liebe bis zum Traume war bei Rossetti nur ein schneller Schritt, und die blonde Lilith ist eine Schwester der dunklen Proserpina. Die zweite Gruppe nenne ich nun die Frauen des Traumes. Soll das heissen, dass sie nur einen Traum bedeuten? Was ist nicht alles dem Künstler ein Traum! Man gebraucht dieses Wort so leichtsinnig. Künstler stellen eben verschiedenes dar, weil es ihnen im Leben unerreichbar war, und nennen das einen Traum. Mit Rossetti ist das anders. Seine Proserpina bedeutet nicht einen Traum, sie ist ein Traum, sie ist sein Traum, für ihn und jeden, der das Bild sieht. Sie ist wie eine Sage, ein Mythus, ein Traum, der einmal wirklich

war oder wirklich sein könnte, sie ist Traum als Nothwendigkeit, der tragische Traum, etwas, das nichts in der Welt zerstören kann, ein Vorleben, ein Segen und ein Fluch. Er ist immer da, man sieht ihn am Tage in allen tiefen Farben und lockenden Tönen, er ist da in der Nacht, und aus dem Dunkel blicken die Augen der Proserpina und meinen niemanden. Er ist schön und lebt, wie alles, was der Dichter je genossen und worauf er verzichtet hat, er narrt wie das Leben, und der Dichter geht auf Proserpina los, will ihre Hand ergreifen und fühlt nur seine kalten Fingerspitzen auf seiner feuchten Handfläche, er will sie umarmen und presst seine Arme auf die eigene Brust, als ob er sie durchschnitten hätte wie Luft. Er weicht zurück, sie ist wieder da, er hatte nichts berührt und ist doch bleich wie einer, der durch einen merkwürdigen Zauber gegangen war. Sie ist da wie der Wunsch und entflieht wie das Leben. Er kennt sie und fühlt sie im Schlafe, ihre schwarzen dicken und dichten Haare, die tief in Stirn und Nacken reichen, das Gesicht von der Farbe matten Elfenbeins, die Lippen wie zwei blutrothe Würmer, die sich im Kusse drehen und winden, den Hals „like a tower", die weichen und weissen langen Hände, die nicht spielen können, den schlanken und sehnigen Körper, der wie eine Stahlfalle die Sinne fängt, ER KENNT SIE UND SIE BLEIBT DOCH EIN TRAUM.

Proserpina ist der vollkommene Ausdruck für die Kunst und das Leben Rossetti's. Sie lebt in den ersten Balladen des Jünglings als Helen, Lilith und Queen Blanchelys, und der Jüngling ist ihr im Leben nie begegnet, sie kam zu ihm als Elisabeth Siddal, starb zu schnell und liess ihm den Schmerz und eine grössere Kunst. Er suchte sie überall und warb um sie mit allen Gleichnissen seiner Sonette und Farben seiner Bilder, er blieb ihr treu, und sie hatte die Untreue vieler Gestalten und blieb der Traum, der ihn weckte, über ihn wachte und ihn zum Morphium trieb.

Er malte an ihr lange, sie war sein liebstes Bild, er malte solange, bis die Farben ihm ferne schienen, so ferne wie das Leben und doch so glühend wie der Traum. Es

sind Farben, die lange brauchten, bis sie reif wurden, unter Spiegeln geboren. Sie ist seine Göttin, aus kleinem Leben und grosser Sehnsucht geboren. Sie ist seine Göttin, und sie hatte keine Worte für ihn, die Göttin des Vorläufers, der nur von ferne schauen darf, was andere bewohnen werden.

Seine Bilder und Sonette sind kostbare Musikinstrumente, die er stimmte und andere spielten; ich denke zunächst an Algernon Charles Swinburne.



ALGERNON CHARLES SWINBURNE.

VON DER LETZTEN SCHÖNHEIT DER DINGE.

> **Hedda:** Welchen Weg wollen Sie jetzt gehen?
> **Lövborg:** Keinen. Nur sehen, allem ein Ende zu machen. Je schneller, desto besser.
> **Hedda:** Ejlert Lövborg, hören Sie mich an! Könnten Sie nicht darauf sehen, dass — dass es in Schönheit geschähe?
> **Lövborg:** In Schönheit! Mit Weinlaub im Haar, wie Sie früher dachten, dass —
> **Hedda:** O nein. Das Weinlaub — an das glaube ich nicht mehr. Aber gleichwol in Schönheit.
>
> *Ibsen*, „Hedda Gabler" III. Act 10.

Die Treue scheint mir tief im Wesen der Kunst Rossetti's zu liegen. Die Treue des Südländers, so ganz verschieden von der des Germanen. Die Treue, die Stil schafft. Ein Wille zur Form und ein Wegsehen von allem, was schwärmt und stört. Ein stolzes, im Unglücke verzweifeltes Vertrauen auf sich selbst und eine Vorsicht gegen alles Wilde und Schweifende des von aussen kommenden Lebens. Ich habe versucht zu zeigen, wie gerade diese Treue ihm tragisch wurde, wie das Leben ihn an den Traum verrieth, und wie der Künstler mit beinahe kranker Leidenschaft alle heissen Farben seiner Wünsche in die Formen seiner Traumgebilde goss wie in Becher, die ihm das Schicksal bot. Es war viel Scham und viel Schweres in seiner Seele, und der Mensch verlangte vom

Künstler die vollste Erlösung. Als ob Alles, das seiner Kunst sich nicht ergab, sein Feind gewesen wäre! Und weil so wenig von aussen an ihn herantreten konnte, — seine Kunst ist sehr eng, und ein Gedicht wie „Jenny" beweist gar nichts —, so steckte er seine Kunstwerke wie Pfähle gleichsam gegen das Leben auf. Seine Objectivität! Daher jene beinahe classische Vollkommenheit, die den Gegenstand ganz zwingt, vereinigt mit einer Räthselhaftigkeit des Inhaltes, die die jungen Maler und Dichter begeisterte wie ein Leben, das noch der Deutung wartet.

Sie beginnen einfach als Rossetti's Schüler — Burne-Jones, William Morris und auch Algernon Ch. Swinburne.

Alle drei sind Engländer ohne einen Tropfen südlichen Blutes, ihr Werk scheint freier, befreiter, reicher, mehr für andere und nicht so ausschliessend. Sie sind lyrisch, und ihre Lyrik ist germanisch. Doch an Rossetti dürfen sie nicht vorbei.

Rossetti hat, um es kurz zu sagen, einige seltene Stellungen des Körpers und der Seele fixiert. Über seiner ganzen Kunst ruht das Geheimnis wie ein Schleier. Es ist das seine Künstleraufrichtigkeit, als wollte er sagen; zwischen mir und dem Lichte ging der Traum einher und wob die Schleier. Nun frage man sich, wie wird eine solche Kunst auf einen Sänger, wie es Swinburne ist, wirken!

Der Sänger hebt die Schleier, der Gesang verstummt vor dem Geheimnis, solange es Geheimnis bleibt, und die Geheimnisse reihen sich nur entschleiert in die Rhythmen des Sängers ein und werden Wunder. Es bleibt dem Sänger erspart, sich an den Dingen emporzuleben, er besitzt nicht die Treue, die mitgelebt hat, und empfängt alles Tiefe als Oberfläche, als Emporgehobenes. Er offenbart eigentlich nicht, sondern ihm ist alles offenbar, er kennt die letzten Gründe der Dinge ebenso wenig wie die Sonne die Tiefe des Meeres. Das Wesen des Gesanges ist das Tagen über den Erscheinungen, und wenn man die Verse des jungen Swinburne liest, so ist es, als brächen

alle jene seltsamen Gestalten in ihren erlesenen Stellungen aus der Dämmerung der Kunst Rossetti's in den Tag seines Gesanges. So hatte man früher nicht gesungen; die Sänger galten bisher als Vereinfacher der Dinge. In den Versen Swinburne's nehmen die Dinge ihre letzten Stellungen und heimlichsten Stimmungen an. Es sind oft nur Übergänge, Augenblicke des Schweigens, in denen sich die Dinge zu vertiefen pflegen — Swinburne bringt sie in seine leidenschaftlichen, lauten Harmonien. Als hätte er sie in der Flucht zum Stehen gebracht, bei einer Heimlichkeit überrascht, und sie halten oft wie vergewaltigt vor seinem frohen Blicke.

Swinburne besitzt den Morgenmuth Shelley's, das Leben aufstrahlen zu lassen, und das Leben selbst besitzt für ihn die Schwere des Abends. Welchen Unterschied macht das nicht für die Kunst! Für Shelley waren die Dinge leicht und rein wie die Morgennebel, der Thau, wie die Gedanken eines Utopisten. Und bevor sie zu Swinburne kommen, ist es, als hätten sie ein vertiefendes Schicksal erlitten. Diese Feen Shelley's, sie hatten Äther in den Adern, waren rein wie die Elemente und sind leicht im Chore ihrem Führer gefolgt, leicht zum Leben sich schlingend, leicht in den Tod gelöst. Auf ihrem Wege zu Swinburne hat ihnen eine neue Kunst Blut zu trinken gegeben; das Blut hat sie zu anderen Freuden und Leiden verführt; sie leben heisser, erinnern sich lange, ihr Wachen trennt sie von Träumen, ihr Schlaf bedeutet kein Vergessen. Ganz allgemein und auf ein erstes Lesen hin gesprochen, Swinburne erscheint wie eine Synthese von Shelley und Rossetti. Man lese nur gleich seine „Laus Veneris." Swinburne's Tannhäuser hat Shelley gelesen, und Venus ist eine Schwester von Rossetti's Lilith und Astarte.

Swinburne's Werk umfasst heute 29 Bände. Es zerfällt in Dichtung und Kritik. Seine „Dichtung" besteht aus 7 Dramen, 2 epischen Dichtungen und etwa 10 Bänden Poems, Ballads und Songs. Doch nur auf der Griechentragödie „Atalanta in Calydon", der ersten Folge „Poems and

Ballads", den „Songs before Sunrise", der epischen Erzählung „Tristram of Lyonesse" und auf „Bothwell" vielleicht noch, dem zweiten Theile seiner Maria Stuart-Trilogie, wird sein Ruhm ruhen. Von eigentlich europäischer Bedeutung sind doch nur Atalanta in Calydon und die „Poems and Ballads." Swinburne schrieb sie vor seinem 28. Lebensjahre, und sie gehören zu den merkwürdigsten Dichtungen des Jahrhunderts. Swinburne ist der grösste moderne Dichter Englands.

Der Stil Swinburne's. Woran fühlt man sich nicht erinnert, wenn man Swinburne liest! An die Bibel, an die griechischen Tragiker, an die Allegorien des Mittelalters, an die Canzonen-Dichter Italiens, an Villon, Marlowe und die Elisabethaner überhaupt, an Shelley, die französischen Romantiker, an Baudelaire, an William Blake, Walt Whitman, Browning u. a. m. Er besass früh schon eine grosse Belesenheit, und sein Gedächtnis soll fabelhaft gewesen sein. Zwei gefährliche Eigenschaften für einen Dichter! Seine reiche Bildung konnte er nicht umgehen — das lässt sich nicht leugnen. Er hat es aber nicht schmerzlich empfunden, — er ist Engländer und nicht Deutscher. Bei keinem modernen Dichter findet man eine solche Freiheit über dem Reichthume des Erbes. Das ist das Grosse an ihm und hat seine Ursache darin, dass an ihm alle Formen anders werden, als suchten sie bei ihm ihre letzte Durchseelung.

Sein Stil! Ich will zuerst ganz literarisch vorgehen und aus Atalanta und den Poems and Ballads Beispiele wählen, die mir am besten seine Eigenthümlichkeit in's Licht bringen. Ich habe dabei weder die Absicht noch den Raum, erschöpfend zu sein.

Keats und die Praeraphaeliten bedeuten eine Schule für die Sinne der Künstler. Die Sinne corrigieren ihre Phantasie; ihr Auge beobachtet peinlich, um ein Bild zu rechtfertigen, und doch ist es geblendet vor grossen Eindrücken. Die Eindrucksfähigkeit vermag selten die Länge von zwei Versen zu überdauern. Man lese nun in Atalanta

die Schilderung der zur Jagd auf den Eber heranziehenden Helden:

> for sharp mixed shadow and wind,
> Blown up between morning and mist,
> With steams of steeds and flash of bridle or wheel
> And fire and parcels of the broken dawn
> And dust divided by hard lights and spears,
> That shine and shift as the edge of wild beasts' eyes
> Smite upon me.

Ein stilisierter Turner! möchte man sagen. Als wäre das Auge Turner's oder Shelley's bei den Praeraphaeliten geschult worden. Die Beschreibung des Tourniers in „Laus Veneris“ verdankt seine Wirkung ähnlicher Anschauung.

Man sieht, worin die Eigenthümlichkeit dieses Stiles liegt. Er sieht die Dinge neben einander und nicht nach einander. Er will eben nur gesehen haben, auf einmal, flashed and smitten upon. Was Keats und Rossetti mit vieler Mühe suchten und in engen Grenzen erreichten, gelingt ihm spielend. Das Mass der Dinge ist die Stärke des Reizes, und der Reiz kennt kein „nach einander.“ Ein anderes Beispiel aus Atalanta (pag. 97):

> Seeing without sin done
> I am gone down to the empty weary house,
> Where no flesh is nor beauty nor swift eyes
> Nor sound of mouth or might of hands and feet.

Verse wie diese bedeuten die höchste Entwicklung des sinnlichen Stils, aber auch seine Grenze. Bei Swinburne ist es höchste Bewusstheit, oft schon Manier. Dasselbe Princip findet man auch in der Art, wie er Sätze construiert. Er construiert nur einfache, wirft sie gleichsam neben einander hin und überlässt es ihnen, zu einander Stellung zu finden. Ein äusserst raffiniertes Verfahren zur Wahrung des sinnlichen Eindrucks, denn sowie man einen Satz dem andern durch eine Partikel über- oder unterordnet, hat man ihm schon etwas von seiner Sinnlichkeit genommen und dem Gedanken übergeben. Ein solches Nebeneinander von Wort und Satz kann das Zeichen höchster

Kraft sein, wie in der Bibel, oder gänzlichen Verfalls, wie in der byzantinischen Kunst.

Einen wohl beabsichtigten Effect schlägt Swinburne aus der sehr lebhaften Verwendung des Participium Praesentis. Er nimmt hiermit das Thun eines Dinges als dessen Eigenschaft und fixiert gleichsam ein Ding in dessen Bewegung.

> Come with bows bent and with emptying of quivers,

lautet ein Vers in der Atalanta.

Oder eine Strophe in Laus Veneris:

> This bitter love is sorrow in all lands,
> Draining of eyelids, wringing of drenched hands,
> Sighing of hearts and filling up of graves.

Auf so etwas muss man Acht haben, wenn man dem Bestreben der Dichter, die Sprache lebendig zu erhalten, folgen will.

Wenn ich den Einfluss der Bibel auf den Stil Swinburne's vollständig nachweisen wollte, so müsste ich ganze Seiten aus der Atalanta citieren. Es lässt sich schwer sagen, wie weit der Einfluss der Bibel ging, und ob ein leidenschaftliches Temperament besonders in England sich der Macht der Bibel entziehen kann. Byron, Carlyle, Ruskin und Shelley haben ihn erfahren. Der Stil der Bibel ist das grossartigste Vorbild einer vollkommenen Vereinigung von Pathos und Sinnlichkeit, und das war es ja, was Swinburne mit allen Mitteln und Mustern erreichen wollte. Man lese z. B. die Verse aus einem Chor der Atalanta:

> We labour and are clad and fed with grief
> And filled with days, we would not fain behold,
> And night, we would not hear of.

Diese Verbindung eines ganz abstracten — sagen wir — pathetischen Objectes mit einem stark sinnlichen Verbum ist charakteristisch für den Stil der Propheten und hat Shelley schon zu seltenen Schönheiten der Sprache verholfen. Man hat vom Hellenismus Swinburne's gesprochen, und gerade da zeigt es sich, wie die Bibel zwischen ihm

und den Griechen steht, wie Zeus Jehovah und Aphrodite Anadyomene zur Astarte wird. Merkwürdig, dasselbe sieht man bei fast allen Hellenisten unseres Jahrhunderts, Goethe und Walter Savage Landor allein ausgenommen, — bei Hölderlin schon, bei Shelley, auch bei Max Klinger. Sie sehnen sich alle so leidenschaftlich nach Griechenland und scheinen nicht zu wissen, dass sie diese Leidenschaft gerade der Bibel verdanken. So hilft dem Menschen sein Feind. Griechenland wäre für uns lange nicht so lebendig, wenn wir nicht die Bibel hätten. Swinburne's Chöre z. B. in der Atalanta sind nicht von Griechen, sondern von einem Propheten gesprochen.

Ich sprach schon von der Durchsinnlichung von Shelley's Stil bei Swinburne. Ich will doch aus Laus Veneris zwei Verse citieren, um mich verständlich zu machen:

Behold, my Venus, my soul's body, lies
With my love laid upon her garment-wise.

Das ist im allgemeinen die Sprache Shelley's; der stilistische Accent liegt auf garment-wise. Doch welche sinnliche Wendung gibt Swinburne nicht diesem an und für sich so abstracten Bilde! Es ist ein Kleid, durch das die Hände lüstern nach dem Körper greifen.

Bei der Beurtheilung des Stils legt man gewöhnlich Gewicht darauf, was der Dichter vergleicht. Das ist nun ganz falsch. Womit er ein Ding vergleicht, ist einzig von Interesse für den Stil im engeren und weiteren Sinne. Ich komme damit auf eine für den Stil Swinburne's und der Dichter überhaupt wichtige Frage, auf die poetischen Bilder. Welche Bedeutung hat die Metapher für Swinburne und für Shelley! Man lese doch einmal jene einzige Beschreibung der Mittelmeerinsel in Epipsychidion, in der die ganze Natur vor dem Auge Shelley's buchstäblich wie verzaubert daliegt, und vergleiche sie mit irgend einer Strophe Swinburne's, in der er das Meer verherrlicht. Das Meer scheint so recht die Phantasie beider freigemacht zu haben, und das Leben des Himmels, der Erde und des Weibes müssen den Dichtern Bilder leihen, damit sie das

einfache Schwellen und Brechen der Wellen zu schildern vermögen. Sie haben beide dasselbe Empfinden vor dem Meere, — wer hat es nicht? — aber die Leiden „Leiden“ im griechischen Sinne, παθος —, die sie vor das Meer hintragen, sind verschieden. Die Hände bringen ein verschiedenes Gefühl von der Berührung der Erde, Augen und Lippen ein anderes vom Körper des Weibes, und wenn beiden die Wellen am Strande sich brechen zu weissen Blumen und spalten und schliessen wie lachende, küssende Lippen, so ist es doch nicht dasselbe. Es ist das eine Frage der Künstlerhygiene, und Swinburne hat sich leidenschaftlicher den Gestalten der Erde und den Formen des Weibes gegattet, er tritt vor das Meer erschöpfter, und seine Metaphern vom Meere sind sinnlicher. Vielleicht war er dem Meere auch ferner, wenn er von ihm sang, als Shelley.

Der Stil Swinburne's verhält sich zu dem Shelley's wie das goldene Rom Nero's zu dem marmorweissen Athen des Pericles. Bei Shelley sagte ich, man erkenne an seinen Metaphern, was er liebt, bei Swinburne's Metaphern ist es uns deutlicher, wie er liebt. Ja, sie lieben beide das Meer und das Schicksal, aber das Meer Swinburne's wüthet lauter an die Ufer, heult heimlichere Klagen auf und ertränkt heissere Wünsche des sündhaften Blutes. Und die Visionen, in denen es aufleuchtet, haben die Form von Dingen, wie sie nur ein Mensch sieht, der lange in der Wollust die Augen geschlossen hielt. Unvergesslich ist mir das Porträt des 20jährigen Swinburne von Rossetti mit den Augen, die, in langhingezogenem Genusse des Körpers gleichsam erblindet, jetzt wie durch einen müden Nebel wollüstiger Erinnerungen bohren, „with heat of lips and hair shed out like flame.“

Sie lieben beide das „Schicksal“, sagte ich. Das „Schicksal“ Shelley's ist erhaben, trotz aller Überraschungen gerecht und ebenso geistig wie das Leben der Dinge, die in ihm aufgehen. Das „Schicksal“ Swinburne's ist wie ein Schwert, lüstern nach Blut. Auch sonst findet man dieselbe

Abstufung. Als müsste Swinburne mehr opfern, um zur selben Harmonie wie Shelley zu gelangen. Dieselbe Sonne, die in den Gärten Shelley's den Blumen den Thau löst, glüht ihnen in den Gärten Swinburne's allen Duft aus. Die „Thränen“ Shelley's gleichen einem Regenschauer, den die Nachmittagssonne vergoldet, die „Thränen“ Swinburne's fliessen an den Wangen herunter, wie graue Regengüsse an sonnverbrannten, in ihrer unfruchtbaren Leidenschaft hart gewordenen Lehden abfliessen.

Ein Arzt würde sagen, Swinburne ist kränker, nervöser; ein skeptischer Kritiker, er ist verwöhnt, für ihn ist das meiste schon abgebraucht, und er muss allem eine starke Würze beigeben. Nietzsche würde auch hier fragen: „Ist hier Hass gegen das Leben oder Überfluss an Leben schöpferisch geworden?“ Statt „Hass gegen das Leben“, könnte man wohl auch nicht ganz gegen den Sinn Nietzsche's „Armuth am Leben“ sagen, und die Antwort müsste lauten: Armuth! Sie ist immer die Mutter blühender Bilder, weil die Bilder des Menschen Sehnsucht bedeuten. Ich weiss nicht, ob ich Nietzsche hier ganz verstehe, aber mir dünkt, dieser grösste aller Ästhetiker formuliert die Gegensätze zu schroff. Hass, Liebe, Armuth und Reichthum liegen nicht auf verschiedenen Linien. Es ist nur eine Frage des Überganges. Und überhaupt — hat denn je ein Dichter aus absolutem Gefühle des Reichthums dem Leben gegenüber geschaffen? Er würde dann vielleicht schweigen, Held sein, das Leben selbst sein, das er besingt. Noch nie hat Homer vor Achilles gelebt, und Emerson's Auffassung vom Dichter ist ebenso schön wie unverbindlich. Für immer trennt den Dichter vom Leben sein Bild vom Leben, und erst die Summe von Dichter und Metapher geben den Helden. Wie trügt nicht ein Optimismus, der da sagt: das Dichtwerk nehme das Leben vorweg, und wieviel mehr ist die Erkenntnis des Nothwendigen ein Vereinfachen als ein Bereichern des Lebens! Ist der tragische Dichter um das Schicksal, das er im Helden wirken sieht, reicher oder ärmer als dieser, ich meine reicher und ärmer

an Leben und nicht am Gewissen der Seele? In welchem Verhältnisse steht das Wissen der Seele zur Stärke des Lebensgefühles? Ist die Seele immer nur um der Armuth an Leben willen weise? Ist der Dichter nur weise zur Unweisheit des Lebens? Wer wagt das strikt zu behaupten! Zwischen dem Dichter und dem Leben geht das Bild einher. Der Dichter krönt das Leben mit dem Traume, und die Träume sind die Kronen der Bettler. Wie weit ist das Leben selbst, wie weit der Traum für die Metapher verantwortlich? Nach allen den vorsichtigen Fragen kann man sich vielleicht nur diese Antwort geben: Je reicher an umgewerthetem Leben die Seele des Dichters, desto sparsamer ist das Bild und umgekehrt. Vielleicht gilt das nur für die modernen Dichter, vielleicht war in früheren Zeiten ihrer Sehnsucht eine Umwerthung nicht nöthig, und die Schönheit und das Bild des Dichters etwas allen Gemeinsames.

Und was sind diese Bilder, diese Metaphern? Was will ein poetisches Bild? Die Metrik hat verschiedene Classificationen dafür; das gehört in die Anfangsgründe des Denkens. Das Bild, als das vom Wirklichen Unterschiedene, also im weitesten Sinne — ist es eine Ergänzung des Wirklichen, eine Krönung, etwas, das man dem Leben wie einen Schmuck umhängt, ein Wappen, das man ihm auf den Schild malt, oder ist es eine Umwandlung, Verzauberung, eine Macht, die in sich aufnimmt, ist es eine Wehr gegen die Dinge, ein Gewächs aus den Dingen, von einem nur einmal geschaut? Das Bild in diesem Sinne also, das Kunstwerk selbst, ist es „die Gerechtigkeit den Erscheinungen gegenüber", wie Richard Wagner es nennt, ist das Bild wie die Musik Wagner's ein Rechtspruch der ewigen Seele zu den zeitlichen Bewegungen des Lebens, des Körpers, eine Harmonie? Elisabeth verlässt das Marienkreuz, vor dem sie für Tannhäuser und um ihren Tod gebetet hat. Ihre Glieder vermögen sie kaum mehr zu tragen, ihr Leben ist ein müdes Wanken dem Tode zu, doch die Musik tönt dazu, als ginge Elisabeth's Seele auf goldenen Sohlen über

lichte Wolken dem Throne ihrer Sehnsucht entgegen. Die Musik ist Elisabeth's Seele, und das Leben um sie herum sieht nur den abgezehrten Körper. Das ist Wagner's „Gerechtigkeit", wenn ich ihn recht verstehe.

Die Musik eine Metapher des Lebens! Das Bild die Seele des Dichters, die sich dem Dinge schenkt wie zur Versöhnung, oder das Bild die Seele des Dinges selbst, die nur der Dichter sieht! Mystiker sprechen von der Einen Seele, die in Allem lebt, und Kunst bedeutete dann ein wechselseitiges Erkennen und Begaben. Man lese einmal eine Canzone aus dem 15. Jahrhundert und Swinburne's „Ballad of Life", eine griechische Tragödie neben Atalanta in Calydon, das alte Tannhäuserlied neben Laus Veneris, irgend eine Vision aus dem Inferno neben dem Traume Darnley's in Bothwell, einige Scenen aus Goethe's Natürlicher Tochter neben jenen Scenen aus Bothwell, in denen Maria Stuart auftritt! Ein Leser, der die Metrik gut kennt, wird sagen: diese alten Dramen, Gedichte, Erzählungen sind, mit denen Swinburne's verglichen, bilderarm, wenn nicht gar bilderlos. Er hat Recht, überlegt aber nicht, dass das Walten des Schicksals in einem griechischen Drama, der Tod, mit dem der alte Erzähler die Abenteuer seines Helden schloss, auch nur — Metaphern sind, Musik sind, Seele sind und darum dem Dichter gehören oder der Zeit, soweit sie eins mit dem Dichter ist. Er überlegt nicht, dass die Religion im Mittelalter, in deren Namen Dante die Dinge scharf und felsenwirklich sehen durfte, nichts anderes ist als eine Metapher des Lebens, in die ein jedes Ding hinaufreicht, ohne darum laut zu werden, wie die Heiligen in ihren Schein auf den alten Bildern.

Das Bild ist etwas, zu dem ein Ding strebt wie zu seiner Nothwendigkeit, sei diese Nothwendigkeit nun sein Opfer oder sein Jubel. Es wächst in das Bild hinein, der Mensch in sein Schicksal, der Held in den Sieg wie Blatt und Stengel in die Blüthe. Vom Standpunkte des Künstlers aus kann man sagen: das Schicksal gibt dem Menschen, der Sieg oder Tod dem Helden, wie die Blüthe der Pflanze

— Stil. In diesem Sinne nun bedeuten die Bilder ein Mitleben mit dem Dinge von der Wurzel bis zur Blüthe. Und Swinburne? Bedeuten seine Verse nur eine Anhäufung seltener Metaphern? Er wäre dann doch nur ein literary poet, ein Alexandriner, ein blasierter Literat, dem das Beste und Reifste gerade gut genug sei. So einfach ist das nicht. Swinburne stilisiert nicht nur, sondern er hat auch Stil. Er ist der Letzte eines reichen Stammes; seine Ahnen dichteten in Griechenland Tragödien, im Mittelalter Aventiuren, in der Renaissance Canzonen und nach der französischen Revolution Oden. Er lebt nicht mehr mit den Dingen mit, sondern empfängt sie in ihrer letzten Schönheit. Alles ist Metapher, einfach Form, hört man sagen. Aber die Form ist hier etwas organisches, etwas, das mit den Jahren wuchs, überwucherte und die Seele austrank, so dass diese in der Form fortlebt. Swinburne war bei der Geburt der Dinge nicht dabei, er kennt ihre Wurzeln und ihr Werden nicht. Er nimmt die Blüthen, und die Früchte fallen reif vor seinen Augen nieder. Der Mensch ist mit seinem Schicksale identisch, es hat ihn aufgesogen wie die Blüthe die Kraft der Wurzel und die Frucht die Blüthe. Der Sieg hat den Helden umfangen wie jene Rüstung den hl. Georg von Burne-Jones, von der ich an anderer Stelle sprach. In den Augenblicken der höchsten Lust und letzten Opfer, in den Stunden, wenn ihre Leidenschaft ein Fest und die Seele Form wird, sieht Swinburne die Dinge. Er empfängt sie wie die Völker Aphrodite empfingen:

> Sprung of the sea without root,
> Sprung without graft from the years.

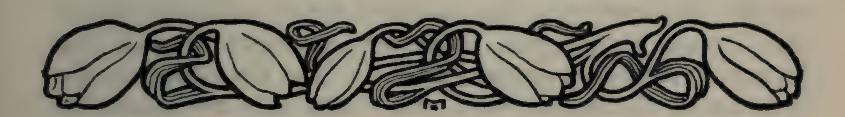
Er sieht alles nebeneinander — ich betone das hier noch einmal aus tieferen Gründen. Er sieht es wurzellos und geworden wie in seiner „Ballad of Death“ die Symbole auf dem Kleide der Venus:

> Upon her raiment of dyed sendaline
> Were painted all the secret ways of love
> And covered things thereof,

That hold delight as grapeflowers hold their wine,
Red mouths of maidens and red feet of doves
And brides, that kept within the bridechamber
Their garment of soft shame,
And weeping faces of the wearied loves,
That swoon in sleep and awake heavier
With heat of lips and hair shed out like flame.

Swinburne liebt die Formen, weil er an ihnen gelitten hat. Darum sind sie ein Lebendiges, sie haben das Geschlecht und die Sünden der Seele, die sie einst bekleidet hatten. Damit glaube ich eine umfassendere und tiefer greifende Definition seines Stils gegeben zu haben.

Wie wird nun dieser Stil Swinburne's fruchtbar? Seine Helden sprechen ihn; und wie sind nun seine Helden!



Die erste Publication Swinburne's waren zwei Dramen „Queen Mother" im Stile der Elisabethaner und „Rosamund", eine tragische Idylle. „Rosamund" scheint mir nicht unbedeutend. Es ist zwar noch sehr literarisch, und Rosamund spricht ganz so über sich selbst, wie Swinburne nach Ruskin und vor Walter Pater über ein Bild etwa Rossetti's geschrieben hätte:

Yea, I am found the woman in all tales,
The face caught always in the story's face;
I Helen, holding Paris by his lips,
Smote Hector through the dead; I Cressida
So kissed men's mouth, that they went sick or mad,
Stung right at brain with me; I Guenevere etc.

Die beiden Dichtungen sind D. G. Rossetti gewidmet. Doch erst Atalanta in Calydon zog die Aufmerksamkeit des literarischen Englands sofort auf sich, und Swinburne galt als einer der grössten Dichter seiner Zeit. Er begann also als Dramatiker. Seine nächste bedeutende Publication

sind die Poems and Ballads. Auch hier findet man eine Scene aus einem Drama im Stile der Griechen, „Phaedra“, daneben Gedichte, die wie Monologe aus einem Drama gerissen erscheinen, vom Dichter selbst oder von seinen Helden gesprochen.

Swinburne und das Drama.

Das Wesen des Drama ist, dass es einen Helden vorführt, der ein Schicksal erlebt. Held und Schicksal sind zwei verschiedene Dinge. Den Helden trennt von seinem Schicksale seine Unwissenheit, und durch dieses Nicht-Wissen hindurch führt ihn der Dichter zum Schicksal. In ihm geht der Held wie in einer höheren Weisheit auf. Das Drama ist vornehmlich der Ausdruck einer steigenden Cultur — aus viel einfacheren Gründen als die es sind, welche Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ anführt. Das Drama erzieht den Menschen, es zieht ihn aus den Schatten seines ungedeuteten Ich's vor die Strahlen des Schicksals, das ihn werthet. Es rechtfertigt den Menschen und weiht ihn. Der Dramatiker liebt alles Wilde, Thörichte, Vergessliche, Ungebrannte, er liebt den nackten Menschen und lässt das Schicksal ihm seine Zeichen in die Seele brennen. Man hört oft sagen, der Dramatiker habe einen durch seine Allgemeinheit interessierenden Menschen vorzuführen. Das ist unklar. Der Dramatiker hat zu zeigen, wie ein ganz individuell beschränkter Fall unter dem Zauber des Schicksals ein allgemeiner wird. Jede Tragödie ist ein mystisches Rechenexempel, und der geläuterte Held ist die gelöste Unbekannte einer Gleichung, deren bekannte Grössen die Thorheit des Einzellebens und die Weisheit des Schicksals als grosses Leben sind. Zwei Grössen mit entgegengesetzten Vorzeichen, die man beliebig verändern kann, je nachdem ob der Held Romeo oder Hamlet heisst.

Wenn wir nun eine Cultur beurtheilen wollen, so ist es vielleicht die feinste Frage: Wie erleben die Menschen die Tragödie, können sie überhaupt eine Tragödie erleben? Die Zeit, durch die hindurch die Tragödie blüht, ist

gewöhnlich kurz, — ich meine natürlich die Tragödie als Factor der Cultur —, es sind meistens Epochen, in denen Vergangenheit und Gegenwart eines Volkes in wahrnehmbarem Widerspruche stehen. Man denke an Athen in der Zeit nach den Perserkriegen, als noch Kriegerinstinkte genug da waren, um durch das Drama zur Cultur erzogen zu werden. Man denke an die Zeit Shakespeare's, in der soviel unverarbeitetes Leben aus der englischen Feudalzeit in das Licht einer umschaffenden und reinigenden Phantasie trat. Man denke an das 18. Jahrhundert in Deutschland, als Goethe Bildungstragödien im edelsten und tiefsten Sinne schuf. Die Tragödie ist die Geburt einer jungen Cultur, die Waffen der Väter werden Schicksal der Söhne.

Das Drama ist ein Spiel zwischen dem Helden und seinem Schicksale, und jemehr Chancen das Schicksal gegen den Helden hat, destomehr kann man sagen, vermag das Leben am Menschen zu erziehen, destomehr strebt die Cultur auf. In seinem neuesten und reifsten Buche „La sagesse et la destinée" hat Maeterlinck schön von der Macht der Weisheit über das Schicksal gesprochen. „Il y a des malheurs que la fatalité n'ose entreprendre en présence d'une âme, qui l'a vaincue plus d'une fois, et le sage, qui passe, interrompt mille drames." Das ist sehr wahr, aber der Begriff sagesse ist nicht weit. Es giebt ein Wissen, das nicht in den Umfang dieser Weisheit gehört. Der Mensch entwickelt sich seinem Schicksale zu, indem er immer etwas von dem Schicksale gleichsam abbricht und seine Seele so mit einem neuen Leiden begabt. Ist dieses Leiden immer nur die Weisheit seiner Gedanken? Oder ist es nicht vielmehr ein immer steigendes Lebensgefühl, die Schönheit, ein Sein als ungewerthetes Leiden, das der Held dem Schicksale abringt? Ist nicht eine bis ins Krankhafte gesteigerte Sinnlichkeit, ein Gezeichnetsein an den Sinnen eine starke Macht gegen das Schicksal? Das Schicksal ist doch nichts anderes als ein Ausdruck für das, womit wir uns im Leben bereichern können. Der Mensch geht seiner „Erfüllung" entgegen, indem er sich seinem

Schicksale nähert, und die Tragödie ist zu Ende, wenn das Schicksal wie ein Blut die Adern seiner Seele füllt.

Das 19. Jahrhundert besitzt einige Deutsche, die als die Grössten gelten mögen im Schaffen und Erkennen des tragischen Menschen — Heinrich von Kleist, Schopenhauer, Richard Wagner und Nietzsche. Sie alle sind stark lyrische Naturen mit einem oft über ihre Kraft hinausreichenden Streben nach der Tragödie. Kleist's grosse Sehnsucht war die That, und sein Schmerz war vielleicht, dass er sich irgendwie gefeit fühlte gegen die Jugend eines Erlebens. Der ideale Mensch Schopenhauer's ruht im Erkennen aus, nachdem er den Willen, die Tragödie, überwunden hat. Wagner schafft in „Tristan und Isolde" die Tragödie, die nichts anderes ist als die Verzögerung eines letzten Actes durch die Musik, und der junge Nietzsche glaubt an die Musik Wagner's und findet im Dionysos die Formel für das Leben, das sich nach Entladung des Schicksals sehnt. Für diese Geister und ihre Helden ist es typisch, dass ein Wissen um das Schicksal sie gegen das Leben wahrt. Es bedeutet oft ihren Schmerz wie bei Kleist, ihre Philosophenruhe wie bei Schopenhauer, ihren Stachel wie bei Wagner, die Erweiterung ihrer humanitas im Sinne der Renaissance bei Nietzsche. Sie alle sind eigentlich immer schon im fünften Acte, und nichts ist schöner als das Sterben ihrer Helden.

Ich schickte das voraus, um das Verhältnis Swinburne's zur Tragödie erklären zu können. Swinburne ist in einem noch höheren Sinne der Letzte. Er kannte sicher nicht jene Deutschen, in seiner Jugend wenigstens nicht. Später wurde er ein enthusiastischer Verehrer Wagner's. Und wenn auch, das hätte ja gar nichts zu sagen. Er ist aus sich heraus eine Ergänzung zu ihnen vom Gesichtspunkte der europäischen Cultur. Er stilisiert jene tragischen Helden wie etwa die Penthesilea Kleist's und den Tristan Wagner's. In der Atalanta in Calydon sind weder Atalanta noch Meleager die Helden, sondern Meleager's Mutter, Althäa, ist Heldin. Ihr sowie Phaedra und auch Sappho in „Anaktoria" ist etwas gemeinsam:

Sie haben von vornherein die Lust ihres Schicksals. Das Schicksal erfüllt ihnen Nerven und Blut, ist ein Stachel im Leibe, der sie treibt, es macht sie zu nackten Thieren, es ist ihr Thun und Leiden, ihre Tugend und ihre Sünde. Um ihres Schicksals willen lieben und tödten sie, sie wissen es und sind stolz darauf. SIE SINGEN IHR SCHICKSAL, SIE SINGEN SICH SELBST.

In Phaedra's Blut blüht noch die verruchte Lust ihrer Mutter zu dem Stiere fort, sie weiss es und rühmt sich dessen ihrem Stiefsohne gegenüber, den sie liebt „with a bridal blood":

Strike now;
For I am Cretan of my birth, strike now,
For I am Theseus' wife; stab up to the rims,
I am born daughther to Pasiphaë.

Sie kennt den Fluch, der von der Mutter her ihr Blut vergiftet hat, und sie prangt in ihrer Sünde wie mit einer Ahnenkrone:

She hath sown wedlock and the lusts, that bleat or low,
And marriage fodder snuffed about by kine.
Lo! how the heifer runs with leaping flank,
Sleek under shaggy and speckled lies of hair,
And chews a horrible lip and with harsh tongue
Laps alien froth and licks a loathlier mouth.

Der Chor ruft Phaedra zu:

Speak no such word, whereto mischance is kin

und Phaedra antwortet:

Out of my heart and by fate's leave I speak.

Ähnlich spricht Althaea:

Fate's are we,
Yet fate is ours, a breathing-space; yea, more,
Fate is made mine for ever.

Schon am Beginne der Handlung hat sie die tiefen für Swinburne ganzes Dichten und seine Helden so bezeichnenden und verhängnisvollen Worte gesprochen:

For what lies light on many and they forget,
Small things and transitory, as a wind o' the sea,
I forget never.

Swinburne's Helden singen ihr Schicksal, und das ist ihre Lyrik. Ihr Schicksal ist ihr Sein, ein anderes haben sie nicht. Il loro essere sia loro operazione — damit bezeichnete ich das Wesen der Musik Shelley's. Die Musik als sich austönendes Wesen lebt auch in den Helden Swinburne's. Nur hat ein anderes Leben das Schicksal genährt. Es ist die Musik des letzten Actes, wenn Held und Schicksal eine grosse Harmonie bilden. Sie ist ähnlich der Musik in Tristan und Isolde. Wagner selbst hat gesagt, wie er im Tristan alles gab, was er geben konnte. Wenn ich an den „Ring des Nibelungen" denke, so scheint, dass er sich in Tristan und Isolde von Anfang an freier fühlte. In der Trilogie fällt einem nicht immer angenehm auf, wie Wagner sich erst zu dem Punkte heraufarbeiten musste, von dem aus er frei sein konnte, das Leben Melodie wurde, und Siegfried, auf den Leiden Siegmund's stehend, seine Freiheit singt. Die Todessehnsucht Tristan's bereiten erst nicht die Schicksale seiner Eltern begründend vor, hier ist alles Melodie, Tristan trägt an seinem Schicksale wie an stummen Harmonien, und sie fliessen an seiner Seele nieder, wenn die Liebe diese berührt.

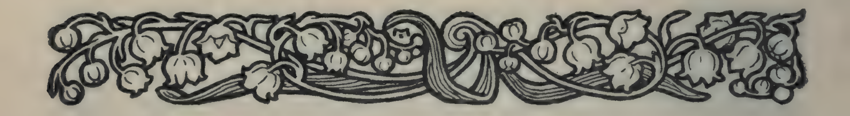
Es ist das Wesen der Musik, dass sie jedem Dinge Recht gibt, und die Dinge singen, wenn sie ihr Recht zu sich selbst kennen, und die Musik Melodie ist.

„Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objectivation und ein Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge eben ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen, sondern das Abbild des Willens, dessen Objectivation die Ideen selbst sind", sagt Schopenhauer im 3. Theile seines grossen Werkes. Die Musik die Idee selbst? Nietzsche hat sich später sehr dagegen gesträubt. Vielleicht ist es doch richtig, wenn wir nur diesem durch die Philosophie eng beschriebenen Begriffe „Idee" einen weiteren Sinn geben. Was bedeutet die Idee eines Dinges? Seine einstige Schönheit, aus der es heraustrat

in die Welt der Zufälle? Kann es auch nicht die letzte Schönheit bedeuten, zu der sich ein Ding wie zu seinem Schicksale durchringt? Man kann erlöst sein vom Schicksale, den Zufällen des Lebens, dem „Schleier der Maya“ wie die ψυχή Plato's, der Stern Dante's, die Natur Shelley's, wenn man jenseits der Welt der Erscheinungen lebt, jenseits vom Tode. Man kann aber auch gegen das Schicksal gefeit sein, wenn man es in sich aufgenommen, der Seele und dem Blute beigemischt hat, wie alle späten Menschen, wie Tristan, wie Zarathustra, wie der „L'homme sage“ Maeterlinck's, wie in den Gedichten Swinburne's Althaea, Phaedra, Sappho, die alle „jenseits von Gut und Böse“ leben. Wieviel Ausdrücke fanden nicht die Weisen aller Völker und Zeiten für diesen glücklichen Zustand der Ruhe, des Aufgehens, des Auftönens! Sie aufzählen hiesse die Geschichte des menschlichen Ideals schreiben. Es sind nur verschiedene Namen für dasselbe Ding. Schopenhauer nannte es Musik; er war aber zu wenig sympathetisch, um ihm den weitesten Umfang in concretis zu geben. Musik sein heisst im Besitze seines Schicksals sein; Melodie bedeutet immer letzter Act, Reifsein, Lust und Tod in Einem. Ob in diesem Zustande die Menschen immer die „Weisheit“ Maeterlinck's besitzen? Sicherlich nur sehr selten; ich weiss aber, dass Tristan sein Wissen vom letzten Acte singt, und die Helden Swinburne's die Sinnlichkeit des Empfindens haben, wie einer, der wund an den Zeichen des Lebens geworden ist. Eine noch weitere Definition des Stiles Swinburne's! Man lese doch irgend ein Drama Shakespeare's; man wird finden, dass die Sprache des Helden im letzten Acte reicher ist als in den vorangehenden. Weil der Held in der Todesstunde pathetischer ist? Ja, ja, aber das ist eine sehr langweilige Erklärung. Seine Sinne sind gereizter, physiologisch gesprochen, sie sind eindrucksfähig bis zum Hellsehen; er ist fruchtbar, vom Wasser des Schicksals gleichsam befeuchtet; seine Seele ist schon ganz nahe an die Oberfläche des Körpers gerückt, schon im Augenblicke, ihn zu

verlassen. Im Kunstwerke kann sich das nur in der Sprache offenbaren, die treuer, schneller und leidenschaftlicher den Eindrücken gehorcht. Und diese Sprache ist es nun, die Swinburne mit allem Instincte und aller Bewusstheit seines Künstlerthums stilisiert.

Ich nehme in Gedanken schnell auf, was ich bei Keats und Rossetti über Licht und Schatten in ihrem Aufeinanderwirken in der Kunst im besonderen und im Leben im allgemeinen gesagt habe. Jedes Ding wirft Schatten, solange es noch nicht Ton ist. Im Ton, in der Musik sind Licht und Schatten, der Held und sein Schicksal, Leben und Tod verschmolzen. Schon ganz äusserlich betrachtet, werfen die Worte Swinburne's keine Schatten. Es ist aber nicht so wie bei Keats oder Rossetti, wo man die Schatten doch findet im Leben der Dichter oder sonst wo, wie wenn man ein dichtes Blumenbeet mit der Hand aufrührt und die vor Schatten feuchten Blumenstengel und die braune Erde sieht. Bei Swinburne ist es, als hätte das Licht die Schatten getrunken und trüge schwer an ihnen, wie ein Ding an seinem Tode. Ein mystisches Leuchten, als ob das Dunkel durch das Licht treten wollte! Wie in einem mittelalterlichen Mysterium die Personen alle von sich selbst sprechen und ein Dialog, das Wissen um die Schatten im Drama, nicht möglich ist, so singen die Helden Swinburne's sich selbst. Da lese man nur seine „Masque of the Queen Bersabee", die ein prachtvolles Beispiel eines stilisierten Mysteriums bietet.



Diese Gedichte Swinburne's nun, die Chorgesänge in Atalanta und die Poems and Ballads sind Musik und nichts mehr. Es ist ganz gleichgiltig, was in ihnen Erlebnis und was Traum ist, ob der Traum das Erlebnis unmöglich

gemacht hat, oder ob das Erlebnis im Traume auf- und untergegangen ist. Die Gedichte sind Musik: die Dinge sind gewogen, irgendwie von irgend jemandem erlebt, geliebt und überwunden worden, sie sind alle schon einmal gesagt worden — Swinburne singt sie, für ihn gibt es kein Unsagbares, kein Schweigen. Die Musik gibt allen Dingen Recht, sagte ich, und auf die Musik, die in den Dingen lebt, hat jeder ein Recht, aber auch nur auf ihre Musik. Sie darf sich niemandem versagen, und insofern ist sie selbst rechtlos. In diesem Sinne sind auch die Dinge in Swinburne's Versen rechtlos, er hat nur auf die Musik in ihnen Recht, sie sind getrennt, fliegen gleichsam in der Luft, sie sind für sich. Für die Menschen ist sonst immer in den Dingen etwas, wofür sie keine Worte haben und das sie gerade darum, weil es unbewusst in ihnen selbst lebt, in den Dingen als das Unsagbare, als das Geheimnis empfinden, an dem sie fortleben, abenteuern, wenn man will, und dessen Erkenntnis für sie irgendwie das Ende bedeutet. An dem Unreifen in den Dingen leben wir fort, an dem Unbewussten. Das Unbewusste ist immer das Unreife, es ist viel natürlicher als das Unbewusste in der metaphysischen Romantik von Maeterlinck's Spielen. So ist dann unser Leben ein fortwährendes Reifen, ein allmähliches Bewusstwerden. An den Dingen in Swinburne's Gedichten ist alles reif, bewusst, alles ist da. Die Dinge haben sich dem Erleben des Menschen entzogen, und das, womit die Menschen im Leben dissonieren, kommt dem Dichter im Traume als grosse Harmonie wieder, unter der er erlöst oder vernichtet erscheint.

Zwei Arten von Menschen sprechen in diesen Gedichten — wenn man die Gedichte schon eingetheilt haben will, so mag man es danach thun. Die Menschen, die schon erfahren haben, und die Menschen, die noch immer erfahren! Der Mensch der ersten Art erscheint abgelebt, abgeliebt, grausam, und das ganze Leben, alle Liebe und alles Sanfte, um dessentwillen die Anderen nicht gesungen haben, und mit dem sie gleichsam um das

Unbesessene warben, haben seine Träume aufgenommen und geben es als mystisches Wissen wieder. Dieser Mensch ist willenlos, weil er den Willen an die Musik abgegeben hat.

Dieses Wissen des Traumes nun entspricht lyrisch dem Leben einiger Helden, wie Sappho und Tannhäuser es sind. Die andere Art! Es sind Menschen, deren masslose Lust bis in den Tod der Dinge hineinreicht, und denen aus den Schmerzen äusserster Erschöpfung ein neues Leben wächst. Sie erleben immer ihren Gegensatz, und ihre Liebe ist den anderen der Tod. Wie Sappho von ihrer Geliebten sagt:

Ah, sweet to me, as life seems sweet to death.

Unersättlich haben sie den Schein den Dingen weggeliebt und dürfen wie Sappho sagen:

For who shall change with prayers and thanksgivings
The mystery of the cruelty of the things!

Es sind Menschen, die unter Spiegeln lieben und aufwachen, wenn die Sonne untergeht; letzte Menschen, die die Schönheit erkennen, wo sie nur ein anderer Name für den Tod ist; unfruchtbare Menschen, deren Zeugungskraft an der Wollust wie an einem Feuerbrande im Körper verglüht.

. . . and the land was barren,
Full of fruitless women and music only.

Ich nenne die Studie über Swinburne „Von der letzten Schönheit der Dinge“, und die letzte Schönheit, bis zu der ein Ding kommen kann, ist immer sein Tod.

Swinburne verhält sich zu den Lyrikern seines Jahrhunderts, zu Coleridge etwa, zu Keats, Musset, Poe, Heine wie ein Ritter des provencalischen Liebeshofes zu den Rittern des 12. und 13. Jahrhunderts, die aus eigenen Abenteuern das Gesetz ihrer Zucht sich holten. Ja, diese Poems and Ballads sind ein Liebeshof der Phantasie, und Swinburne ist der mystische Troubadour. Alle die Ideen und Gefühle, die andere mit ihrem Leben liebten, sind hier fertig, gezüchtet, wenn ich so sagen darf, und warten gleich den schönen Frauen des Court d'amour, die reif sind

und die erste Liebe in der Ehe erfahren haben, darauf, mit Kunst geliebt zu werden. Alles ist hier Sache der traditionellen Zucht, des Tactes, des Masses, des Metrums. Alles ist Musik. In den Menschen ist genau soviel Liebe, als sie auszudrücken wissen, nicht mehr Leidenschaft des Willens, als eine Geste der Hand, das Aufschlagen der Augen, ein Wort zu umschreiben vermag; die Augen finden überall Spiegel, die Ideen sind nichts anderes als Spiegel seiner Seele, wie jene Frauen die Spiegel der Zucht des Ritters; nichts ist überflüssig und nichts unergründet. Alles Einsame hat den Prunk eines Festes, und die Feste haben die Gemessenheit aller Tage, die Seele bewegt sich im Rhythmus ihres Schicksals, und das Schicksal ist eine Musik, zu der die Seele tanzend ihre Schritte misst. Der Dichter ist der Chor zu den tausend Möglichkeiten des grossen Dramas der Thatsachen, und wenn er singt, finden sich diese wie Paare, die tanzen wollen, und man braucht sie nur dem Namen nach zu kennen und sieht nur, wie die Arme sich winden, die Finger sich verschlingen und wieder lösen, und der Rausch war nur die Rosenkränze werth, die ihnen aus den wirren Haaren fielen, und der Adel die goldenen Kronen, die sie verspielten. Der Traum hat das Leben erschlagen und ist trunken und prangt masslos in den Massen, die jenes suchte. In gereimten Hexametern jagt er einem Glücke zu, das das Leben nicht zu nennen weiss; in den Sapphischen Strophen klingt er im letzten Verse in sich zurück wie die Lust, die „grauweiss wie der Schaum des Meeres“ und die Wangen der Sappho am Unmöglichen abschlägt; in den „Hendecasyllabics“ fällt die letzte Silbe ab wie die Hand eines Müden; die Jamben im „Garten der Proserpina“ haben die ruhelose Stille wie die Reflexe wehender Bäume im Spiegel eines Teiches; der Schmerz vergisst sich im Eilen der Dactylen, das ganze Leben vermag eine Ballade zu messen, und die Träume haben die Schärfe geschnittener Steine.

Ich will gleich hier einige Bemerkungen machen über das, was man die Erotik Swinburne's nennt. Man vergleicht

ihn gerne mit Baudelaire. Swinburne war ein grosser Bewunderer Baudelaire's, er ist offenbar von ihm beeinflusst worden, doch besteht zwischen den „Fleurs du Mal“ und Swinburne's „Laus Veneris“, „Fragoletta“, „Satia te Sanguine“, „A Litany“, „Faustine“, „the Leper“ und „Dolores“ der Unterschied der beiden Rassen und Culturen. Die Erotik ist in beiden Fällen beinahe transcendental, etwas, was Petronius kaum begriffen hätte. Doch scheint das mir für beide, sowie für die meisten anderen modernen Künstler das einzige Mittel gewesen zu sein, nicht platt zu werden. Die „Erotik“ Baudelaire's ist ebenso wie die Felicien Rops' Ausfluss einer Cultur, Baudelaire selbst ist ein grosses Talent. England besitzt keine Cultur in diesen Dingen, aber viel Luxus, und Swinburne's Gedichte sind ein genialer Jugendstreich eines reichen Engländers, der in Oxford studierte. Baudelaire hat mehr erlebt, Swinburne schöner geträumt. Das Träumen fiel Baudelaire sicherlich nicht so leicht, wie er es glauben machen möchte, und Opium hatte da nachzuhelfen. Seine Mystik ist echauffiert, er beleidigt in der Pose des Unerschöpflichen, des Genies. Er ist aber von erschütternder Echtheit, wenn er dem Erlebnisse mit einer Strassendirne einen tieferen Sinn abgewinnen kann. Er hatte, wie Gautier sagt, einen goût aristocratique, war aber deshalb noch kein Aristokrat, sein Schmuck ist nicht immer echt, und er scheint selbst nicht gewusst zu haben, wie sehr er moralisierte. Doch das gibt seinen Versen Abwechslung und macht auch seine Phrase interessant. Übrigens weiss ich gar nicht, wer mehr erlebt hat; es ist mir auch ganz gleichgiltig. Ich lese nur aus den Fleurs du Mal, was für ein grosses Talent zu Erlebnissen Baudelaire hatte, ich lese aus Laus Veneris, welch herrliches Träumergenie Swinburne besass. Swinburne ist gross, wenn er das Weib schildert, das er nie gesehen, Semiramis etwa in Laus Veneris:

> And large pale lips of strong Semiramis,
> Curled like a tiger's that curl back to feed;
> Red only, where the last kiss made them bleed;

Her hair most thick with many a carven gem,
Deep in the mane, greatchested like a steed.

Swinburne ist der unerreichte Meister in der Schilderung decadenter Halbgöttinnen und Fabelweiber. Ja, er ist der Erste, der Prinz in der grossen Schar derer, für deren Genius oder Phrase das Weib kein Ereignis sein könnte, wenn sie nicht von Aphrodite, Salome, Cleopatra etc. wüssten und das „hohe Lied“ nicht zuerst gelesen und dann erlebt hätten. Swinburne ist durchaus Aristokrat und hat nur den Fehler, dass er sich wiederholt, und seine vornehme Allgemeinheit ersetzt selten die schlecht verhehlte Neugier Baudelaire's. Man nennt Baudelaire einen Satanist; davon spürt man auch etwas in einigen Strophen des „Triumph of Time“ und „Dolores.“ Doch Swinburne ist zu protestantisch, das schliesst ja den Satanismus aus. Swinburne ist Atheist wie Shelley und würde nur plump sein in der Maske des gebrannten, ganz unlyrischen Teufels. Baudelaire's Held ist Don Juan aux Enfers, Swinburne's Held ist Tannhäuser in Laus Veneris, der hier wie im alten Liede in den Hörsel zurückkehrt und in den Armen der Venus die Posaunen des jüngsten Gerichtes erwarten will. Baudelaire verherrlicht den Tod in der Danse macabre, Swinburne in dem Garden of Proserpine. Das sagt alles.

Swinburne selbst urtheilte über seine Jugendgedichte hart und ungerecht, jedenfalls hielt er sich seine Dichterkraft für andere „gesündere“ Gebiete frei.

Schon gleich nach Atalanta war ein Drama „Chastelard“ erschienen, als erster Theil der Maria Stuart-Trilogie, und schon in den Poems and Ballads (I) liest man Gedichte auf die Revolution, die Freiheit und, was für Swinburne dasselbe bedeutet, auf Victor Hugo. Damit ist sein Schaffen allgemein begrenzt. Es gipfelt auf der einen Seite in Bothwell, auf der anderen in den Songs before Sunrise. Tristram of Lyonesse gehört nach Stil und Inhalt in die erste Gruppe. Ich will nur von der ersten Gruppe sprechen.

An Maria Stuart haben schon viele Dichter ihre dramatische Begabung versucht, Swinburne's Trilogie enthält sicherlich die schönsten Ansätze, die gerechteste und freimüthigste Art, den Charakter der schönen Königin aufzufassen. Es ist beinahe Persönliches in seiner Verehrung für sie, eine Ergebenheit, auf die er stolz war als später Enkel des Swinburne, der einst in den Reihen der Kämpfer für Maria stand. Und doch ist die ganze Trilogie ein schönes, reiches Missverständnis. Eine prachtvolle Natur ist diese Maria Stuart; sie kommt von Frankreich, aus wärmerer Sonne, liebt die Oden Ronsard's und die Lippen Chastelard's, ihr Blut ist noch wild, ihre Arme winden sich fest wie die Ringe einer Schlange um Chastelard und die anderen, ihr Mund trinkt die Liebe wie ein Thier Blut, und als Chastelard ihretwegen hingerichtet wird, ist es ihr gleich. Sie heirathet Darnley, gibt nichts von sich auf, doch ihr Blut wird gleichsam gereinigt durch schottische Bergluft, die salzigen Winde und das Flugwasser des Meeres. Sie wird klug, weil sie sich zu wehren hat, sie lernt verachten — Darnley vor allem, diesen feigen Sünder —, die Stunden für die Träume kommen seltener, die Träume aber sind weiter, mit offenen Augen und vor der Natur, sie lernt sogar die Demuth des Weibes vor dem grausamen, groben, klugen und starken Bothwell. Trotz allem, sie entwickelt sich nicht — dramatisch wenigstens nicht. Sie verarbeitet jedes Erlebnis sofort zu einem Gefühle sich breitender Lust. Sie besitzt ein so herrliches Gefühl von sich selbst, dass sie sich jedes Erlebnis zu eigen macht. Das Schicksal mag sich verkleiden in welche Gestalt auch immer, es wird nicht ihre „Weisheit", wohl aber ihre Liebe oder ihren Hass zur Umarmung bereit finden. Ja, sie beraubt jedes Ding seines Thuns d. h. alles um sie handelt und es gilt ihr gleich. Sie selbst handelt eigentlich nicht, sie kann sich nicht vergessen, sie schnellt immer wie die Sehne eines Bogens in sich zurück. Was ist ihr der Tod Darnley's, die Vereinigung mit Bothwell! Swinburne hat das empfunden und gibt ihr in Mary Beaton

buchstäblich einen Rachegeist mit. Mary Beaton ist ihre treueste Dienerin, folgt ihr durch alle Acte der Trilogie und verräth sie schliesslich an die eitle Elisabeth von England. Briefe, in denen Maria Stuart ihre Schwester schmäht, sind da im Spiel. Als Mary Beaton ihrer Herrin ein Gedicht Chastelard's vorliest, kann sich diese ihres ersten Liebhabers gar nicht mehr entsinnen. Das ist für die bleiche Beaton zu viel, sie hat zwar die ganze Trilogie zu Ende spielen lassen, bis sie es auf diese Gedächtnisprobe ankommen lässt. Auch sie hat Chastelard geliebt, jetzt rächt sie ihn, und die Verbindung zwischen dem ersten und letzten Theile der Tragödie ist hergestellt, in Mary Beaton hat sich das Schicksal, das eigentlich Chastelard heisst, verkleidet. Das ist ein erbärmlicher Effect, und man versteht, wie Swinburne Victor Hugo in der Widmung der Trilogie den „grössten Dramatiker seiner Zeit" nennen konnte. Es zeigt, wie unfähig Swinburne zum Aufbau einer nothwendigen Handlung war. Menschen, wie Swinburne sie schafft, können untereinander nicht verkehren; das beste an ihnen ist immer das, was der andere nicht versteht, und das, was auf den anderen Bezug haben könnte, ist so schwach, dass sich nichts daran klammern kann. Seine Menschen sprechen an einander vorbei, es sei denn, dass sie sich lieben, und da verkehrt doch der Mensch, besonders wenn ihn der Geist Swinburne's erfüllt, auch nur mit sich selbst. Das ist es, was ihn und soviel andere englische Dichter des 19. Jahrhunderts unfähig zum Drama macht. Die Menschen w e r d e n da nicht, sondern s i n d schon, es kann sie nichts überraschen ausser der Unwahrscheinlichkeit, und gegen die Unwahrscheinlichkeit, die nur ein höflicher Ausdruck für Dummheit ist, braucht kein dramatischer Held gewappnet zu sein. Darum lebt er ja im Drama und nicht unter uns. Das ist die Folge der gesteigerten Cultur des Einzelnen. Der Engländer hat nur zu sich selbst Cultur, zum Nachbar ist er zu zurückhaltend, voll von Scham, als Masse ist er Barbar. Die Franzosen beneiden ihn um seinen Individualismus, sie haben aber

das Theater. Das englische Theater ist seit Jahrzehnten das jämmerlichste der Welt, in Paris haben die schlechtesten Stücke noch Cultur. Dafür verstehen es die Engländer ihr Haus einzurichten, und wenn es auf consequenten Egoismus ankommt, so ist mir Oskar Wilde lieber als Maurice Barrès.

Er ist ein neuer Mensch, dieser Mensch Swinburne's, zum mindesten der Traum von einem neuen Menschen. Er ist anders als der Mensch Byron's, Musset's, Heine's, Leopardi's und Chopin's. Dieser lyrische Mensch vor Swinburne — Swinburne sei jetzt nur ein Name — ist zufällig, relativ, ein Flüchtender oder Verstossener, er ist abhängig, zuletzt noch von seinen Abneigungen, er nimmt Stellungen ein, sei es um nur seinem Hasse den Rücken zu kehren, er nimmt Partei sogar für sich. Er ist einsam, weil es eine Gesellschaft gibt, und sucht die Natur auf, weil ihn der Luxus der Städte schwach gemacht hat. Er liebt seine Geliebte, weil sie ihn betrogen hat, er liebt seine Träume, weil das Leben ihn ausgeschlossen hat. Er ist vornehm, weil die Mittelmässigkeit ordinär ist, Philosoph, weil es einen Staat, eine Natur und einen Gott gibt. Er ist Freigeist, weil er in einer Religion erzogen wurde. Das Genie ist für ihn der Glücksfall, der Normalmensch — sein Philosoph sagte: die Vernunft — das Schicksal, das Talent die Cultur.

Der lyrische Mensch Swinburne's nun ist einsam, weil er geboren wurde, einsam wie die Natur oder alle grosse Kunst. Er ist adelig, nicht weil die Anderen Plebejer sind, sondern weil er einfach Mensch ist. Er ist vornehm, ohne von Ausnahmen zu wissen. Er ist Genie, nicht als die Krone, der Zu- und Glücksfall, sondern als das Schicksal und die Wurzel der Menschheit. Er leidet an der Liebe und träumt, weil das Leben selbst an ihm sich erschöpft hat. Seine Liebe ist nicht blind und unvernünftig, sondern höchstes Erkennen, sein Wissen macht ihn nicht alt. Er schaut das Geschaffene dort, wo der Tod diesem seine Zeichen eingedrückt hat, und jedes Ding stirbt ihm an

seiner Schönheit. Weil sein Leben selbst wie ein Gedicht ist, so dichtet er nicht, und er ist nicht Held, weil er sich selbst nur erleben kann. Er liebt das Weib wie ein Künstler seine Phantasie, und er nennt Gott, wenn er über seine eigene Stärke, seine Tugend und Sünde staunt, und weil seine Freiheit diesen erreicht und sein Schicksal ihn einschliesst. Er ist „sich selber selig", der Anfang und das Ende des Seins. Der Mensch Heine's, sagte ich, ist zufällig und relativ, der Mensch Swinburne's nothwendig und absolut.

Zunächst unterscheide ich da zwei lyrische Auffassungen. Diese Unterscheidung greift aber tiefer ein und weiter aus. Der Mensch Swinburne's ist schon ein Traum des neuen Menschen, sagte ich, ein Versuch, zu diesem zu gelangen, eine Stimmung von ihm. Swinburne steht hier unter sehr vielen anderen, unter Goethe, Keats, Flaubert, auch Grillparzer, Wagner, Nietzsche, Jacobsen, Amiel, Maeterlinck, d'Annunzio, Klinger . . . Sie haben alle deutlicher und persönlicher von ihm gesprochen. Ich suchte nach einem kurzen Ausdruck für diesen neuen Menschen, der in Gedanken und Bildern wenigstens so entschieden lebt, und fand ihn in Schopenhauer's Schriften. In den Ergänzungen zu seinem Hauptwerke, im Capitel 50 unter dem Titel „Epiphilosophie" heisst es: „Ebenfalls hatte man seit den ältesten Zeiten den Menschen als Mikrokosmos angesprochen. Ich habe den Satz umgekehrt und die Welt als Makranthropos nachgewiesen." Schopenhauer hatte als der Erste diesen Menschen erkannt und benannt; er hat die Möglichkeiten der Phantasie aller Nachkommenden mit seinen Gedanken umschrieben. Goethe hatte ihn schon geahnt, und Nietzsche hat ihn aus den Träumen in's Leben führen wollen — er heisst bei ihm der Übermensch!

Der Mensch Heine's war noch Mikrokosmos; er lebte in einer Zeit, in der die Weisheit ihr Ende in der Vernunft fand, und ein Lyriker ist dann nothwendig unvernünftig. Swinburne's Mensch ist schon Makranthropos. Merkwürdig, er ist es so ausgesprochen, als hätte Schopenhauer

ganz unbewusst für ihn gerade das Wort geprägt. Er steht genau in der Mitte zwischen dem Entsagenden Schopenhauer's und dem Übermenschen Nietzsche's. Man lese nur Swinburne's Epos „Tristram of Lyonesse", seine letzte bedeutende Dichtung. Tristram ist halb Inder halb Schüler Zarathustra's; sein Pantheismus ist sein Egoismus, sein Wille ist beinahe vernünftig, möchte einer, der die philosophischen Begriffe gerne durcheinander wirft, spöttisch sagen. Er ist der Makranthropos. Wenn ich vom Menschen Swinburne's sprach, so dachte ich vor allen an ihn.

Welche Voraussetzungen für dieses Ideal finden wir im Leben der Dichter selbst? Ich müsste da die Ethik der Phantasie in den letzten sechs Jahrzehnten schreiben. Die Psychologie des Makranthropos — ihr sind die schönsten Bücher des scheidenden Jahrhunderts, die Nietzsche's, gewidmet. Makranthropos! Er ist der Herr seiner Begriffe und Sklave seiner Stimmungen, der müdeste Verherrlicher des Lebens und unerschrockenste Erkenner alles Verfallens; kindlich und greisenhaft, Decadent und Schwärmer, sicher in allen Fernen und vor allen Spiegeln, verwirrt in Augenblicken und im Erleben, brutal oft in der Liebe und im Erkennen und zart im Geniessen und Schauen. Sein Leben findet er schnell in der Kunst der Anderen, und diese wiederum erkennt er am Leben seiner eigenen Seele. Alles lässt sich an ihm leugnen und alles behaupten, an diesem Egoisten des Ideals und Realpolitiker seiner Träume. Er lebt eigentlich nur an seinen augenblicklichen Gegensätzen, und weil sein Leben nur eine Möglichkeit ist, so ist seine Seele seine einzige Thatsache. Makranthropos ist der Gattungsname für die modernen Kunstidealisten. Mir scheint, dass man zwei ihrer Eigenschaften für ihre Kunst verantwortlich machen könne: eine starke Sinnlichkeit, die oft nur als peinliche Nervosität auftritt, und eine Phantasie, die darum so mächtig ist, weil sie eine weite und hohe Einsamkeit auszufüllen hat. Ich glaube, in früheren Zeiten kannten Künstler so etwas nicht; man schuf entweder

Menschen oder Schatten. Aber gerade dieses Aufeinanderwirken zweier sonst unvereinbarer und nur bei den Grössten versöhnter Tugenden, wie Sinnlichkeit und Phantasie es sind, scheint mir ein eigenes Traumleben in den Schöpfungen dieser Künstler erzeugt zu haben. Ein Grieche aus der besten Zeit würde vielleicht zu ihnen sagen:

Ihr seid merkwürdige Menschen, Ihr Künstler! Eure Geschöpfe gleichen unseren Centauren. Verzeiht mir mein Verstehen! Eure Moral zwingt Euch, im menschlichen Leibe noch das Thier zu sehen, und Eurer Einsamkeit breitet die Seele sich zu einem Gedichte. Euch fehlen unsere Götter. Ich weiss wohl, Ihr glaubt nicht an sie, das ist ja ganz natürlich, aber Ihr verzichtet so ungern auf sie. Sie schmeicheln Euch mit ihrer Liebe und Grausamkeit. Aber glaubt mir, es steckt noch mehr in ihnen. Sie bedeuten eine grosse Gesundheit für das Volk im allgemeinen — für die Götter gibt es schliesslich doch nur Volk —, ich kann also da von Einzelnen schweigen, ohne Euch zu beleidigen. Sie bieten der Phantasie Grenzen, halten die Luft rein, haben alle die der Gesundheit schädlichen Träume in sich aufgenommen, und wir wandeln sehr frei im Schatten der Tempel, die wir ihnen bauten. Wir blicken auf diese und die Statuen, die Ihr überall in der Stadt findet, wie auf Träume, die wir haben könnten. Mein Nachbar, der Cyniker, sagt mir immer, die Götter seien das einzig vollkommene Canalisierungswesen, das er kenne, er sagt es besonders gerne und mit etwas Melancholie, wenn die Gosse bis in sein Fass riecht. Glaubt mir, Ihr seid nicht sonderlich glücklich, wenn etwas stärker ist als Eure Phantasie, und fühlt Euch nicht immer wohl, wenn das Frühjahr kommt. Ihr seid Nordländer und Ihr Dichter schafft wie unser Volk — Centauren, den Traum auf das Leben setzend, wie ein Menschenhaupt auf den Pferdeleib. Eure Sinne hufen sich fest in die Erde ein, und Eure Phantasie tritt auf Wolken und wandelt die Regenbogen empor. Verzeiht mir nochmals, aber ich bin Grieche und vergleiche gerne das, was ich auf der Strasse

sehe mit dem, was mir Eure Bücher und Bilder spiegeln Irgend einen Massstab zu besitzen ist ebenso hygienisch, wie Götter zu haben. Götter sind ja schliesslich auch nichts anderes als Masse, und es ist gut, dass man sie aicht.

Der moderne Dichter würde nun antworten: Glücklicher Grieche, Du kennst unsere Leiden; soll ich noch einmal erzählen, wie das alles kam? Wie auch nach Euch Götter lebten, wie die Sonne heisser brannte und die Schatten eisig wurden, wie die Liebe lernte höher zu fliegen und der Hass, tiefer zu fallen, wie der Seele aller Segen ward und dem Leibe aller Fluch, wie die Tugend lange hoffen und die Sünde jäh und gierig geniessen musste, wie die Götter die Namen wechselten, wie man schon sehr aufgeklärt that, wenn man sie einfach „Ideale“ nannte, und wie man auch heroisch werden konnte, um Gemeinplätze zu beweisen, wie das alles kam, erspare es mir, zu sagen. Genug, die Phantasie tanzte mit Wolken um die Sterne und liess die Sinne auf dem Boden liegen. Diese wurden nun grob wie betrunkene Teufel und ungeschlacht wie die Lindwürmer, und gegen sie zog dann die Phantasie aus in goldener Rüstung von Engeln geschmiedet. Der Ritter und der Lindwurm — wie wenig Grosse gab es, die diese nicht im Leben sahen? Die Grossen allein vermittelten zwischen beiden und schufen starke Menschen und wir . . . nun wie Du sagtest, wir thürmen den Traum auf das Leben. Wurzeln und Stamm sind stark und getränkt im Blute unserer Leidenschaften, doch die Blüthen öffnen ihre Kelche in der Luft der Träume. Du kannst einwenden, wir beschneiden unsere Bäume nicht, uns fehlen die Gärtner. Du magst diese nennen, wie immer Du willst — sie sind das, was man gemeiniglich die Zwecke nennt, die Thaten, kurz alles das, dem man dient. So träumen wir denn auf eigenem Boden und auf eigene Kosten, und niemand frägt uns nach unseren Früchten. Und weil nun unser Leben scheinbar zwecklos dahingeht, gerade darum sind unsere Verse That-

sachen. Damit nenne ich Dir unsere grosse Tugend, die wir mit keinem unserer Vorfahren theilen. Die Thatsachen Eurer Seele, Grieche, waren Eure Götter, die Thatsachen unserer Seele sind unsere Verse und nichts weiter. Bitte, nimm das wörtlich! Es ist das vielleicht die eine Sicherheit, die wir haben, und um ihretwillen müssen wir leben. Ich meine das so: Unsere Verse stellen keine Verbindung her zwischen dem wenigen, das wir haben, und dem vielen, das wir möchten, wie Drähte, die man beliebig ein- und ausschalten kann. Unsere Verse haben Traum und Leben in sich aufgesogen und sind mehr als wir. Wer in vergangenen Epochen der menschlichen Seele wandert, was wird anderes er zuerst erblicken als Tempel, Statuen, Ritualien, Beschwörungsformeln, Waffen und Götter, und von den sichtbaren Thronen der Götter und Ideale kann er auf den Versen wie auf Sprossen goldener Leitern in die Seelen der Menschen herniedersteigen! Wer uns kennen lernen will, wird nichts absolutes vorfinden als unsere Verse, und diese bedeuten unsere Seelen. Bitte, nimm auch das wörtlich! Eure Seelen waren so einfach und rein, wie nur die Seelen derer es zu sein vermögen, die beten und handeln. Unsere Seelen sind etwas für sich, wie Rosenhaine, versandete Flüsse, Strassenhecken, Inseln auf dem Meere und die schwimmenden Gärten der alten Königin es sind. Es gibt keine Tiefe und Höhe, die Du in ihnen nicht ergründen und erklimmen kannst. Du liebst die geraden Worte, Grieche, und wirst sagen, wir seien nichts anderes als Egoisten, und wenn man das nicht vor dem Pöbel sagt, so gibt es eigentlich kein höheres Lob auf den Menschen. Das wäre nun wahrlich nicht unsere Scham, aber nur etwas ist, worin wir für den Augenblick wenigstens klein erscheinen. UNSERE SEELEN SIND THATSACHEN, ABER WIR KONNTEN DOCH NUR MÖGLICHKEITEN DES LEBENS ZEIGEN. DAS LEBEN SELBST IST FÜR UNS NOCH KEINE THATSACHE GEWORDEN. Doch schon jetzt, sage ich Dir, gibt es

Anzeichen dafür. Das Leben wächst an den Träumen, und das Höchste, was der Dichter dem Weisen geben kann, ist ein Weiterwerden des Gewissens. So nennt es, glaube ich, einer der feinsten Empfinder unserer Zeit, und wenn Du seine Entwicklung studierst, so wirst Du finden, dass er sich von seinen Versen bis zu einer Philosophie, von der ausschliesslichen Thatsache seiner Seele zur Thatsache des Lebens emporrang.



WILLIAM MORRIS UND EDVARD BURNE-JONES.

DIE BÜRDE DER SPIEGEL.

Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.
Faust, Helena-Act.

Man wird sie immer zusammen nennen, den Dichter William Morris und den Maler Edvard Burne-Jones. Sie hatten dieselben Lehrer und die gleichen Ziele. Sie arbeiteten auch vielfach zusammen: Burne-Jones illustrierte die eine oder die andere Erzählung aus Morris' „Earthly Paradise", d. h. er malte zu gewissen Scenen Bilder, setzte Morris' erläuternde Verse darunter und schmückte damit das Manor eines reichen Engländers. Oder Burne-Jones lieferte den Entwurf zu einem gemalten Fenster oder einem Teppiche, und Morris' Fabrik führte ihn aus.

Morris ist die glücklichere, freiere, lichte Natur. Er ist unternehmend, ohne besonders originell zu sein, vornehm ohne den Ehrgeiz des Ausschliesslichen. Sein Werk ist vollkommen, von jener echt englischen Vollkommenheit, die nur dann möglich ist, wenn der Mensch sich nicht in Tiefen des Gedankens verliert oder an den Plattheiten einer Ansicht erbricht.

Burne-Jones ist verschlossener, asketisch, tiefer, — seine Illustrationen zu Morris oder Chaucer sind immer, ich möchte sagen, um eine Octave zu tief. Er ist tiefer im Tone. Er gewinnt aus seiner „Tiefe" keine neuen

Mittel, nichts ihn Überraschendes, kein Wunder, an dem man bald zweifelt. Sie äussert sich vielmehr in einer leisen Trauer und Wehmuth, man weiss nicht um was. A patient bearing of the burden of a sad heart! Sie ist da wie die Stimme eines Menschen, die Bewegung der Hand, wie die Farbe einer Landschaft, wie der Ausdruck, den wir am Anderen empfinden. Sie ist weiblich und priesterhaft, eine Gabe und nicht gesammelt, mit bestimmtem Hange, schöpferisch. Sie ist oberflächlich.

Beide vermochten nicht aus ihrer eigenen Zeit, aus sich selbst eine neue Schönheit zu heben, sie blieben im Zimmer und blickten durch Bücher und Träume nach den Jahrhunderten einer mehr in die Sinne fallenden Schönheit. Darin waren sie raffiniert, raffinierter als Keats, Tennyson und Ruskin, raffinierter auch als Rossetti oder Swinburne. Sie geben sich eben ganz hin, weil sie wenig Eigenes sagen wollten oder zu sagen hatten. Sie liebten das Mittelalter und zwar mehr in seinen Unterströmungen, in seinen Übergängen, in seinen merkwürdigen Vermischungen christlicher und heidnischer Elemente, sie liebten es dort, wo es am humansten ist, wo man es schon in Griechenland findet, wenn man will, wo es noch in's 15. Jahrhundert bricht und heute noch in unseren Stimmungen lebt. Die Poesie der Tannhäusersage, des Court de l'Amour, des Roman de la Rose und Chaucer's — seines Troilus and Criseyde, Knighte's Tale und House of Fame etwa —, die Poesie in den Venusbildern Botticelli's und den Legendenbildern Carpaccio's, in Andrea Mantegna, alles das empfindet man noch einmal und ganz modern an ihnen. Mantegna's hl. Sebastian in der Wiener Gallerie, jener nackte Grieche, der, an den Säulenstumpf eines verfallenen Tempels aus der römischen Decadence gebunden, in so gewählter Stellung und mit so künstlerisch an den Gliedern exponierten Muskeln die Befreiung seiner christlichen Seele aus seinem schönen Körper ersehnt, ist sinnbildlich für die Ästhetik Burne-Jones'.

Morris und Burne-Jones waren zunächst nur Künstler

und liebten die Leidenschaft und überhaupt alles Eindrucksvolle. Sie waren aber auch Ästheten und liebten die Leidenschaft als Sünde und die Tugend als Askese, die Zeiten und Menschen, in und an denen die Ethik als Ästhetik sich äussert, die Seele wie das Werkzeug eines Künstlers selbst am Körper formt, am Körper des Sünders und des Asketen. Sie waren modern und empfanden wie die meisten von uns vor einem Marienbilde wie Heiden und vor der Venus von Milo wie Christen. Das bringt sie in so enge Sympathie mit Botticelli, der auch nur ein Modell für Venus und Maria besass, und dieses scheint der Traum gewesen zu sein, in dem er sein Leben und das vieler Zeitgenossen verdichtet, und in dem die Sünden und Gebete gleich wiegen, weil die Seele sie nur begeht und die Seele sie nur spricht.

Morris und Burne-Jones waren Oxforder, Burne-Jones besonders, mit einer gewissen einsamen Zärtlichkeit für alle Sachen der Form und des Cultus, einer habituellen Lyrik und Collegecultur. Man findet das alles an der Landschaft um Oxford, die wie die englische Landschaft überhaupt einem Garten gleicht und ohne den Menschen und seine an den Dingen immer bildenden Gefühle und Gedanken nicht denkbar ist; man findet das an jener englischen Gothik, die häuslich, sanft und etwas eintönig ist, wenn sich die Natur, Bäume, Rosen oder Epheu, an sie nicht irgendwie anschmiegt, und nicht so leidenschaftlich, „flammend“ und ausschliesslich ist wie die des Festlandes; man findet das an der Vorliebe für den Katholicismus, einer mehr heiteren und sinnlichen Form des Christenthums überhaupt, wie sie Cardinal Newman brauchte — man lese seine „Apologia pro vita mea“ — und wie sie Walter Pater, diesen Praeraphaeliten der Prosa, immer wieder anzog. Pater's Marius der Epicuräer findet im 2. Jahrhunderte schon, was die Praeraphaeliten, aus gleichen Beweggründen oder nicht, in der Zeit kurz vor Raphael suchten, — den ästhetischen Reiz der katholischen Kirche. „The aesthetic charm of the catholic church, her evocative

power over all, that is eloquent and expressive in the better mind of man, her outward comeliness, her dignifying convictions about human nature: all this as abundantly realised centuries later by Dante and Giotto, by the great ritualists like St. Gregory and masters of sacred music in the middle age — we may see already in dim anticipation in those charmed moments towards the end of the 2[d] century.

Es ist ganz gleichgiltig, ob man Morris' „Life and Death of Jason", „Love is enough", „The Story of Sigurd the Volsung" oder eine der vielen Erzählungen aus dem „Earthly Paradise" und seine Odysseeübersetzung liest, und ob man Burne-Jones' „Mirror of Venus", „The Days of Creation", „Laus Veneris", „The Wheel of Fortune", seine Chaucerillustrationen oder seine Glasmalerei in der Christchurch zu Oxford, in der Kirche zu St. Michael in Brighton und den Teppich „Das Christkind und die hl. drei Könige" in der Kirche des Exeter College in Oxford sieht: Alles ist hier Stil und nur Stil, Stil am Stil, Stilisieren. Und doch ermüden sie nicht. Ich kann immer wieder im Earthly Paradise lesen, wie Ogier zur Fee Morgane, Psyche in die Unterwelt kommt, Perseus Medusa köpft und Andromache befreit, und eine Jungfrau aus der Drachengestalt durch den Kuss eines Ritters erlöst werden will. Diese Erzählungen sind immer neu, wie die Farben und Linien immer neu sind, wenn wir sie zu finden wissen. Morris und Burne-Jones sind nicht alt an ihrem Werke geworden wie Browning, weil sie nie jung an ihm waren. An Ideen altern wir schnell, weil diese uns immer jung finden und augenblicklich stärker verpflichten.

Man empfindet eine Erzählung von Morris immer ganz besonders und wird doch nur in allgemeinen Worten von ihr sprechen können. Man kann sie eigentlich nur geniessen, sinnlich geniessen wie das Blühen der Rosen im Garten und den Geruch reifer Früchte in Baumschulen. Man wird doch immer nur deutlich über die eigenen Sinne sprechen können, wenn man von den Blumen und Sträuchern erzählen will. Und in diesen Erzählungen und Bildern

ist es wirklich so wie in den englischen Gärten. Nur sind sie alle ein wenig überblüht und angegriffen; die Luft ist schwer vom Dufte und zum Schneiden sichtbar, sie trägt wirklich die Stimmen wie kleine Flügel; der Rasen ist ein grosser grüner Sammt mit rothen und weissen Blumenmustern oder wie die Grasfläche auf dem Altarbilde der Brüder van Eyck; die Blüthenblätter der Apfelbäume — trees well wrought by May — und Heckenrosen fallen in die rothbraunen Haare und auf die Schultern der Mädchen mit den langen Gesichtern von der Farbe des Elfenbeins, den grauen feuchten Augen, dem überrothen Munde mit der aufgeworfenen Oberlippe und den Händen, die langen . . ., und wenn diese Mädchen sprechen, so ist es Poesie, und wenn sie singen, so ist es in Worten, wie man sie immer gebraucht; von ihrer Seele reden sie wie von den Kränzen, an denen sie winden, und von ihrem Körper, als sei er nur Lust, die am Geliebten vergehen will. Diese Mädchen sind nur Leib und zwei grosse graue feuchte Augen, und die Worte ihrer Liebe ein traumhaftes Schluchzen. Im „Blumenreigen“ Parsifal's sind sie von Wagner in Musik gesetzt.

Es ist etwas Eigenes um die Worte in den Versen Morris'. Sie scheinen unabhängig vom Ganzen, vom Satze, vom Verse, so für sich. Man möchte sie in die Hand nehmen wie Ringe, schöne Hände, Rosenblätter, die in's Gras gefallen sind, kleine Schlangen, man möchte sie greifen, und sie gleiten einem durch die Finger wie kleine Fische und schwimmen weiter. Man kann so etwas nur empfinden. Sie sind nicht gewachsen aus einem starken Gefühle und stecken nicht mit ihren Wurzeln in dem Boden des Verses, sie sind wie Früchte aus einem Korbe gefallen oder gehen ihren Rhythmus entlang wie die Mädchen die „goldene Treppe“ herab auf jenem Bilde Burne-Jones', von dem ich an anderer Stelle sprach. Sie sind wie die Farben Burne-Jones', Farben der Palette und nicht der Natur. Sie leben nicht am Gefühle oder Gedanken auf, sondern leben sich am Rhythmus ab. Sie sind hingegeben wie die verliebten

Mädchen in den künstlichen Gärten, hingegeben dem Eindrucke, den sie auf unsere Sinne machen sollen. Sie leben nicht ihr eigenes Leben, sondern das Leben, das wir ihnen geben, sie leben von unserem Geniessen. Ihr Wesen ist nur Schein. Sie sind im Leben schon einmal überwunden worden. Etwas an ihnen ist abgestorben. Das Bittere, das, womit sie sich selbst angehören, der Egoismus der Wurzeln, an dem sie, wie ich bei Swinburne sagte, fortleben, zeugend und fruchtbringend, ist ihnen ausgebrochen und abgerissen worden. Sie sind wie Früchte, denen man die Kerne herausgeschält hat, da zum Geniessen, hingegeben.

Der Gegensatz zu Morris ist im Stile Kipling in seinen ersten Erzählungen, zu Burne-Jones irgend einer der modernen Plakatkünstler, Toulouse-Lautrec etwa, weil er mir gerade einfällt. In diesen „Plain tales from the hills“ sind die Worte ganz ordinär gewählt, wie man sie beim schnellen Sprechen, wenn der Zuhörende noch die andere Hälfte zu ergänzen hat, oder beim Telegraphieren gebraucht. Sie sind aufdringlich wie Gassenjungen, unreif, ohne Blüthe, gleichsam nur Stengel, sie sind wie die Farben auf den genannten Plakaten, die man in der Wirklichkeit auch nur sieht, wenn sie schreien. Um schon bei dem Vergleiche zu bleiben, der eigentlich den alten Mystikern gehört, die Worte Morris' und die Farben Burne-Jones' haben nur das von Natur aus Süsse und die Worte Kipling's und die Farben Toulouse-Lautrec's das von Natur aus Bittere, das den anderen Widerstrebende, an sich. Den Künstlern dienen sie aber vollkommen, und Burne-Jones und Toulouse-Lautrec haben genau dasselbe Verhältnis zu ihrem Ausdrucke: des Einen Bilder sind decorativ und hängen in den halls eines modernen englischen Hauses, in die das Licht gleichsam nur filtriert dringt; des Anderen Plakate sind an die Mauern grosser Zinshäuser in lärmenden Strassen geklebt, wo die Sonne womöglich den ganzen Tag hinscheint, und die vorbeifahrenden Wagen den Schmutz der Gosse auf sie spritzen.

Der Stil Morris' ist schon ganz äusserlich die letzte Consequenz des Stiles, wie ihn Keats seiner Sprache gab. Alles Sinnliche wird vergeistigt, und alles Geistige ist für die Sinne gesagt, alles Nahe erscheint fern, und das Fernste zum Greifen nahe gerückt. Im letzten Grunde ist es überhaupt das Wesen der Sprache und jedes anderen menschlichen Mittels, so zu verfahren und so den gegebenen Zwiespalt zwischen dem Sinnlichen und Geistigen zu heben. Jedes menschliche Mittel strebt nach der Einheit, und der Künstler ist nichts anderes als ein Mittel der Natur, sich zur Einheit zu bringen. Die Sprache des Dichters unterstreicht da die Sprache der Natur, und so oft wir den Mund aufthun, kommen wir dem Dichter schon entgegen — in dem Masse, als wir uns von der Wirklichkeit, die immer nur die eine Hälfte der Natur ist, entfernen. Nun und alle bewussten Künstler wie Keats und Morris, Menschen, die alles Sinnliche thatsächlich geistig und alles Geistige thatsächlich sinnlich an sich erfahren, die im Bilde denken und den Gedanken am Körper geniessen, empfinden alle Umwege, alle Mittel der Natur als ihre Natur und den Schein als das Wesen. Was aber bei Keats noch Neuerung ist und als Literatur aufgenommen wurde, und was Swinburne in einigen Gedichten wie Laus Veneris und At Eleusis auffallend übertreibt, ist bei Morris so, als könnte es gar nicht anders sein. Bilder beschreibt er, als wären sie lebendig, und vom Leben spricht er, als hänge es in Bildern an den Wänden seines Zimmers. Im Stile machen diese Erzählungen gar keinen Unterschied in der Schilderung des Pathos und der Handlung. Im Gegentheile, die Helden der Erzählungen leiden ihre Thaten und handeln ihr Pathos. Die Natur lebt in diesen Versen und Bildern entweder als sinnliche Stimmung oder als Landschaft, nie aber sentimental. Sie haben eine ausserordentlich feine Körperempfindung, diese Menschen Morris' und empfinden die Natur gleichsam auf der Haut wie ein Bad in Blüthenblättern. Sie sind alle nervös, ohne es zu wissen, und haben alle schon lange in der Stube gesessen, bevor sie in den Märchen

über die Wiesen eilen. Wie Danaë in „The Doom of King Acrisius" es schildert, die auf ihre Befreiung aus dem ehernen Thurme, in die sie die Furcht ihres Vaters sperrte, harrt:

> Wherefore I think, that here I shall not die
> But live to feel dew falling from the sky
> And set my feet deep in the meadow grass
> And underneath the scented pinetree pass,
> Or in the garden feel the western breeze,
> The herald of the rain, sweep through the trees
> Or in the hottest of the summer day
> Betwixt green banks within the mill-stream play.

Auch in der modernen Zeit erlebten wir eine Renaissance des Naturgefühls. Nur strebte diese die Natur unseren Sinnen näher zu bringen, wie sie das 18. Jahrhundert dem Gefühle näher brachte. Ein Richard Jefferies und Knut Hamsun sind unserer Zeit dasselbe, was Rousseau dem 18. Jahrhundert war. Der Unterschied liegt darin, dass Rousseau vom moralischen Menschen im allgemeinen sprach und diesen nothwendig bei seinen Gefühlen nehmen musste und Richard Jefferies — ich denke an sein „The story of my heart" — an den intellectuellen, einzelnen Menschen dachte und seiner Übercultur die Natur verschrieb wie ein Arzt einem Kranken ein Seebad.

Oder die Natur lebt als Landschaft, sagte ich, — in der Distanz wie auf den Holzschnitten Dürer's. Auch das ist ganz modern. Die Natur lebt die Linien und Farben, die unser Auge liebt, sie lebt das Auge des Künstlers wie die Natur Goethe's seinen Geist oder die Natur Shelley's seine Seele lebte. Die Natur selbst entzieht sich uns ja immer, wir müssen sie übertragen, auf Spiegel übertragen, auf die Spiegel unseres Geistes, unseres Gefühls oder unseres Auges.

Das ist beinahe ein Gemeinplatz, aber es ist gut, sich dessen gerade hier zu erinnern.

Denn in Morris' Versen ist die Natur sans phrase wie im Glase eines offenen Fensterflügels oder im Spiegel eines Teiches aufgefangen; eine wahre Täuschung, die

virtù des menschlichen Auges. Man lese The Life and Death of Jason! Die Natur setzt sich hier aus wundersam luftigen Bildern zusammen, die ungesehene Hände an den in ungenannten Flüssen irrenden Schiffern der Argo vorbeiführen. Wie die grossen flämischen Teppiche aus dem Schlosse des Ritter's Bayard bei Grênoble, die jezt im South Kensington Museum hängen, sind sie, nur im freien Lichte! A. Vallance vergleicht ausgezeichnet die ganze Art dieser Erzählung mit der, wie diese Teppiche aus dem 17. Jahrhundert den trojanischen Krieg oder die Geschichte Caesar's darstellen. Man sehe sich dann eine von Burne-Jones' Landschaften an, etwa die auf dem „Spiegel der Venus." Das sind keine Berge und Bäume, wie sie aus der Erde einmal brachen und gewachsen sind, es sind Linien und Farben, die zu Bergrücken, Abhängen, einer etwas gewellten Ebene — als hätte ein Wind Sand hingeweht —, dünnen Baumstämmen und Ästen componiert sind. Sie leben von demselben Kunstgesetze wie Rossetti's Proserpina. Die Natur ist dem Künstler in den Spiegel eines Traumes gefallen, und er malt sie vom Traume gleichsam ab. Es sind Metaphern der Berge und Bäume, und sie sind eben so wirklich wie die Berge in den Augen der mystischen states, der Stimmungen William Blake's. Burne-Jones malte mystische Landschaften, im 17. Jahrhundert würde er vielleicht heroische gemalt haben.

Die Menschen in den Versen von Morris! Junge Männer und Mädchen mit viel Lebenslust und Sinnlichkeit, ohne neue Ideen und ohne anderen Beruf als den ihrer Wünsche. Sinnliche Platoniker und geistige Hedonisten, natürliche Träumer und etwas müde, da das Leben ihnen immer wieder zu den Träumen abfliesst. Junge Dichter, die das Leben erleben wie ein anderer eine Dichtung! Sie leben in Griechenland oder im Mittelalter, überhaupt in den Zeiten farbiger Abenteuer und würden in unserer Zeit Keats oder Praeraphaeliten sein. Sie leben in Stimmungen und treten aus diesen ebensowenig heraus wie Morris aus dem Rhythmus seiner Verse oder Burne-Jones aus dem

seiner Linien. Sie leben sich selbst, ihre Stimmung, ihre Schönheit. Sie leben die Kunst, die Verse des Dichters und die Farben des Malers. Es sind überhaupt keine Menschen, es sind Bilder, und zwischen ihnen und der Welt ihrer Augenblicke besteht dieselbe Harmonie wie, ich will sagen, zwischen dem Porträt und dem Hintergrunde auf den Gemälden guter Maler. Eine Gier des Blutes oder ein Traum der Seele jagt sie einem ungesehenen Glücke nach: der Wunsch macht ihre Augen blind, und die Welt zieht an ihnen vorbei wie Schatten. Sie sind müde und erwacht, und die Dinge sind so schwer, die Sonnenstrahlen wie trockenes Feuer, die Luft wie schwere Schleier, die Erde unfruchtbar wie zerstampfter Thon, die Menschen wie schlecht gehängte Bilder in engen Zimmern. In Augenblicken vollkommener Zufriedenheit lebt die Welt an ihren Sinnen auf wie eine Landschaft am Auge und an der Hand eines Malers: sie lassen ihr die Distanz gleichsam von einem Hügel, von der erhöhten Stellung ihres Glücksgefühls aus, und die Sonne ist ihnen das Roth werth, mit dem sie scheidend die Dächer der Stadt vergoldet, und der grosse Kirchthurm den Schatten, den er auf den Marktplatz legt, und die Menschen da unten sind wie die Puppen, denen die Laune eine Bühne leiht, und die Mädchen an den Brunnen sind die Liebe werth, die sie in die Arme des Mannes tragen. Wenn Morris ein Mädchen beschreibt, so beschreibt er es wie ein Maler sein Modell, und wenn er ihre Gefühle schildert, so arrangiert er an ihnen die Gesten, die sie dabei machen: Morris ist immer Maler, und seine Menschen sind wie Bilder, und der Schmerz überkommt sie wie ein grosser Künstler, der an ihrem Gesichte bildet und den Zuckungen des Körpers die schönen Linien abfängt. Ich will aus seinem Meisterwerke „The Lovers of Gudrun“ eine Stelle citieren:

She started, as she heard her voice, her head
Seemed filled with flame: she crawled unto her bower,
And at her mirrored face hour after hour
She stared and wondered, what she really was,

The once-loved thing, o'er which his lips would pass,
Her feet grew heavy at the end of day,
Her heart grew faint, upon her bed she lay
Moveless for many an hour, until the sun
Told her, that now the last day was begun.
Then she arose, as one might in a dream,
To clothe herself, till a great cloud did seem
To draw away from her; as in bright hell,
Sunless, but shadowless she saw full well
Her life that was and would be, now she knew
The deed unmasked that summerday should do.
And then she gnashed her teeth and tore her hair,
And beat her breast, nor lightened thus despair,
As over and over the sweet names she told,
Whereby he called her in the days of old;
And then she thought of Refna's longing eyes,
And to her face a dreadful smile did rise,
That died amid its birth, as back again
Her thoughts went to the tender longing pain,
She once had deemed a sweet fair day would end;
And therewith such an agony did rend
Her body and soul, that all things she forgat
Amidst of it; upon her bed she sat
Rigid and stark, and deemed she shrieked, yet made
No sound indeed; but slowly now did fade
All will from her, until the sun,
Risen higher, on her moveless body shone,
And as a smitten thing beneath its stroke
She shrank and started, and awhile awoke
To hear the tramp of men about the hall.

Ja, diese Menschen sind Bilder, und das Leben hat sie wie ein Künstler geformt. Sie leben die Poesie ohne Pathos, als ihre Natur, und das Leben selbst in der Metapher. Sie sprechen sich mit Worten an, weniger wie sie die Situation als wie sie der Traum ihnen gibt. Nichts kann ihren Ausdruck überraschen, ableiten, unterbrechen, sie sind souverän wie einer, der seine Rolle auswendig kann und nicht vom Leben, von dem, was immer noch kommt, wie vom Souffleur abhängig ist. Ihnen ist schon vorgelebt worden, das Leben hat für sie schon geprobt, und als Kunst und nur als Kunst beherrscht es die Scene. Diese Menschen sprechen nicht so sehr aus sich heraus, als

über sich, sie entwickeln sich nicht im Gespräche, sondern verbinden passende Worte mit einander und überreichen sie dem, der antworten soll, und die Antwort ist immer ein Reim.

Sie lassen sich leben, sie zeigen das Leben an sich, sie breiten es aus, lassen es Falten werfen, schleppen oder schürzen es. Sie sprechen vom Schicksale wie von einer Gabe, die ihnen in das „Schloss ihrer Seele“ geleget wurde, über die Liebe, wie über ein Netz, in das sich ihr Körper gefangen hat, oder wie über einen Wein, von dem sie zuviel getrunken haben, über ihre Macht wie über das gezeichnete Schwert in der Rüstung, die sie übernahmen, über das Schwert selbst wie über ein Stück blauen Stahles, das in der Sonne glänzt, wie man es auf guten Bildern sieht. Die Gefühle sind ihnen Kleider und Schleier, die man abthun kann, der Körper selbst das Kleid ihrer Seele, und ihre Wollust ein nacktes Thier in den Geweben der Scham verfangen. Wenn Gudrun Guest, dem alten Weisen, ihre vier Träume erzählt, so langt sie diese aus der Erinnerung heraus, wie sie geerbtes Geschmeide aus alten Truhen holen würde. Die Seele selbst ist für diese Menschen etwas ganz Greifbares, etwas das vor sie tritt wie ein Weib, das schweigend liebt und schweigend tödtet, ein Vorhang, hinter den sie sich verbergen, ein See, in dem sie die Schatten ihres Lebens sehen, ein goldener Abendnebel, der ihnen die Conturen ihres Willens verwischt, ein Irrwald, in dem sich wilde Gedanken blind verlieren, wie die Zauberschlösser und Liebesgärten Spenser's, in denen sich die Tugenden seiner Helden verirren. Sie empfinden ihre Seele wie Dichter, wie Keats in seiner „Ode to Indolence“:

> My soul has been a lawn besprinkled o'er
> With flowers and stirring shades and baffled beams.

Sie empfinden sie wie Sebastian van Storck, jener späte Holländer in W. Pater's Imaginary Porträt, die Philosophie Spinoza's — sie wurde ihm zur eigenen kranken Seele — empfindet, wie etwas, an dem man zu Grunde

gehen kann, vor dem man erbleicht wie die Farben von Blumen an dem Scheine der Polarsonne, wie ein Schicksal, wie ein Weib, wie ihren Spiegel, wie etwas, das ihnen ihr Leben aus den Händen genommen hat. Sie leben ihr Leben aus Spiegeln, aus den Spiegeln, die ihrem Leben der Künstler vorhielt, und es gibt nichts auf der Welt, das sie nicht wie ihren Spiegel empfangen müssen. Das Abenteuer und das Schicksal sind nur Spiegel, aus denen heraus sie scheinen, schön sind.

Das Besondere an diesen Menschen ist die Stimmung, und das Allgemeine, wenn ich so sagen darf, ihr desire, die Liebe in jeder Form, das Suchen nach dem „House of Fulfilment of Craving", wie es in den reizenden Interludes von „Love is enough" heisst. Morris ist beinahe Virtuose in der Stimmungskunst. Die Stimmung ist für ihn die Natur.

Was bedeutet denn eigentlich Stimmung! Man gebraucht das Wort heute so oft. Ich bin in Stimmung, mag man sagen, wenn ich seelisch an den Dingen um mich herum theilnehme. Doch das ist zu allgemein. Ich habe in mir etwas aufgegeben, einen Gedanken oder sonst eine Voreingenommenheit, die mich von der Sympathie mit den Dingen ausschloss; ich bin vom Augenblicke eingenommen, habe Störendes ausgehängt, einen Hang nach einem verlorenen Gestern oder einem unsicheren Morgen und bin jetzt im Gleichgewichte, in der Harmonie, nur ein Ton im Accorde. Stimmung ist Austausch, gegenseitiges Begaben. Die Natur gibt meinen Augen die Farben, und ich vertraue ihrem Schweigen einen eigenen Sinn an. Der Platoniker des Alterthums und des Mittelalters, die intellectuellen Menschen überhaupt, Amiel und Browning, nennen die Stimmung Enthusiasmus oder Ekstase: sie sind auf ein so Hohes, Überirdisches gestimmt, dass sie in ihm aufgehen wie in einem grossen Brande. Die Ästheten, kurz alle diejenigen, denen die Kunst der letzte und höchste Ausdruck des Lebens ist, sind auf die jedem Dinge eigene Schönheit, die aus dem grossen Scheine gefallenen Farben,

die aus dem grossen Brande gelösten Flammen gestimmt. Im gewöhnlichen Leben sind wir schliesslich alle, wie Goethe irgendwo sagt, „auf den Effect reduciert", wir gucken mit den Ecken und Kanten unseres Willens zu sehr aus dem Ganzen heraus, und die Dinge leben im Schatten unserer Wünsche. In der Stimmung nun sind sie hell im Lichte unseres eigenen Empfindens, — dieses ist schliesslich auch ihr Leben —, sie sind selbständig — als Träger des Gefühles im 18. Jahrhundert in den Zeiten der „schönen Seele" oder als Träger einer Kunst mit Farben und Linien für die Augen des Ästheten. Sie haben dann Stil, und das Auge des Künstlers ist ihr Spiegel. Stimmung ist schweigende, unausgesprochene Musik in uns selbst oder gelöste und gedeutete Musik auf einem Bilde Whistler's oder die Musik Wagner's. Morris' The Story of Sigurd the Volsung ist die Musik Wagner's in Worte umgesetzt. Man lese im zweiten Buche die Schilderung der Geburt Sigurd's:

Men heard the name and they knew it and they caught it up in the air,
And it went abroad by the windows and the doors of the feast-hall fair,
It went through street and market; o'er meadow and acre it went,
And o'er the wind-stirred forest and the dearth of the sea beat bent.
And o'er the sea-floods welter, til the folk of the fishers heard,
And the hearts of the isle-abiders on the sun-scorched rocks were stirred.

The Story of Sigurd the Volsung ist das bedeutendste Werk in Bezug auf Stimmungsmalerei in der Literatur, es ist aber auch nichts anderes. Man liest es, wie man eine Ouverture von Wagner hört. Ein Zittern von Farben und Schwingen von Tönen; uns selbst ist es, als wäre unsere Seele ein grosser Spiegelsaal, und wir fürchten darin aufzutreten und wegzusehen, um nicht einen der Reflexe zu verlieren. Wir empfinden wie Morris' Psyche, als sie in den Garten der Venus kommt:

but now the sound
Of pensive musik echoing all around
Made all things like a picture."

Mit ihrem desire, „der Lust etwas zu erleben, treten nun diese Menschen aus ihrer Stimmung heraus; die Musik

verklingt hinter ihnen. Da ist es nun merkwürdig: diese Helden Morris' in den Erzählungen des Earthly Paradise Ogier z. B., John in „The Land East of the Sun and West of the Moon", Walter in „Hill of Venus" müssen ein Wunder erleben, eine Fee oder Venus — aus Stil. Walter liebt Venus, wie ein Dichter seine Phantasie erlebt; Venus hat alles Begehren und alle Wünsche des Traumes auf ihrem Leibe, ihre Arme erdrücken in ihm alle Erinnerung, doch bleibt sie teuflisch stumm seinen Fragen. Morris ist hier beinahe tief. John, ein besserer Endymion, wird an seiner Sehnsucht nach der Schwanenfee zum Dichter.

Walter und John sind wie Keats' Endymion Engländer und erleben die Romantik und träumen sie nicht wie wir Deutsche. Diese Menschen haben thatsächlich das Gefühl, dass sie einander nur mit dem Wunder angehören können; sonst sind sie vollkommene Egoisten, Stimmungsmenschen, Künstler. Das Andere ist immer schon dagewesen, erlebt und an dem jedem Dinge eigenen Wunder Kunst geworden und hängt als Bild oder Gobelin im Zimmer dem Sofa gegenüber, das Roth der Rosen, das Blühen des Weissdorns im Juni, das Blau des Himmels und die Augen und Hände der Mädchen. Es sind Menschen, die absolut keine lyrischen Gedichte, wie wir Deutsche sie verstehen, schreiben könnten, d. h. sie können nicht einen Traum auf eine Alltäglichkeit der Sinne und Naivetät des Herzens setzen. Es sind grosse Herrn, sie halten sich ihre minstrels oder erzählen sich in den Gärten, auf dem Rasen liegend, ihre Gefühle in Versen. Alle lyrischen Gedichte, die Morris in seine Erzählungen einstreut, haben etwas von der Stimmung der Einleitungen zu den Novellen des Decamerone, und seine Naturlyrik erinnert an die Lyrik des Rosenromanes und Botticelli's „Frühling." Die Gefühle sind zu Allegorien gewunden wie Blumen zu Kränzen, die man sich dann reicht:

> Ah! these are memories of a better day,
> When on earth's face the lips of summer lay.

Diese Menschen sind Engländer und geniessen ihre Lyrik für sich. Walter und auch Swinburne's Tannhäuser

suchen den Venusberg auf, wie ein Engländer, der die Clubs in Piccadilly und seinen Landsitz satt hat, nach Indien und Südafrika geht. Die Pilger mit dem blühenden Krummstab erreichen auch sie nicht mehr:

I seal myself upon thee with my might,
Abiding alway out of all men's sight,
Until God loosen over sea and land
The thunder of the trumpets of the night.

Morris' Walter ist so ganz anders als der Tannhäuser Wagner's. Dieser verirrt sich eigentlich nur in den Venusberg, choquiert als Dichter dann die gute Gesellschaft und wird, nicht zuletzt gerade darum, von einer keuschen Prinzessin geliebt und erlöst.

Die Romantik gibt dem Leben dieser Menschen nur Stil, sie sind ihr schon soweit entgegen gekommen, dass das Leben sie gar nicht anders aufnehmen kann denn als Romantik. Sie gibt ihnen ebenso Stil, wie ein weiter Horizont, die lange Linie einer Allee, ein sehr hoher Himmel einer Landschaft Stil geben. Sie ist da wie die Sehnsucht nach dem Dauernden, die uns für die Farben des Augenblicks blind macht, wie der Ekel nach einem Rausche, die Ermüdung nach langem Denken.

Die „Moral" dieser Menschen hat Swinburne in seiner „Ballad of Life" geschrieben: In Träumen trifft der Dichter eine schöne Frau, die traurig geworden an den vielen Freuden, die sie genossen, „sad with glad things gone." Ihr zu Füssen liegt eine Laute, und die Saiten der Laute sind aus den Haaren eines todten Sängers gewunden. Auf ihnen spielt sie das Leben. Drei Männer stehen vor ihr in goldenem Gewande und mit goldenen Schuhen. Der erste mit geröthetem Gesichte und dem Munde „curled and sad" trägt die Zeichen der Wollust an sich; der zweite mit hohlen Wangen von der Farbe grünen Holzes, wenn man es in eine Flamme hält, trägt die Zeichen der Scham, der dritte die Zeichen der Furcht. Sie scheinen müde und alt, und das Leben muss ihnen zur Sünde geworden sein, denkt der Dichter. Er fragt sie, wer sie denn seien, und die Furcht antwortet:

Ich bin das Mitleid, das todt war, und die Scham sagt: Ich bin der Schmerz, der getröstet wurde, und die Wollust: Ich bin die Liebe. Auf diese Worte hin fängt die Frau ihre Laute zu spielen an, und Furcht und Scham und Wollust leben auf, und ihre Wangen färben sich „with child's blood come again", und der Dichter ruft aus:

. . . Now assuredly I see
My lady is perfect and transfigureth
All sin and sorrow and death,
Making them fair as her own eylids be
Or lips wherein my whole soul's life abides;
Or as her sweet white sides
And bosom carved to kiss,
Now therefore, if her pity further me,
Doubtless for her sake all my days shall be
As righteous as she is.

Die Sünde — so mag man das Gedicht verstehen, es ist nicht sehr klar gehalten — wird unserer Liebe zur Tugend und das Leben dem ungestillten Begehren zur Sünde. Die Scham nennt Sünde, was der Schmerz Leben nennt, und wo die Furcht vor der Sünde erbleicht, erkennt das Mitleid noch das Leben. Die Wollust ist unfruchtbare Liebe, die Scham unfruchtbarer Schmerz und die Furcht unfruchtbares Mitleid. Das Leben ist solange Sünde, als wir unfruchtbar an ihm sind, schwach sind an unbefriedigtem Begehren und an heimlicher Scham. Unsere Jugend vermag die Sünde auf das Leben zu stimmen.

Das ist die Moral irdischer Platoniker, der meisten jungen Leute, die im Kloster erzogen wurden, aber auch der Künstler und aller Menschen, die damit rechnen, was das Leben ihnen gibt und nimmt. Es ist die Moral des sinnlichen und intellectuellen Libertins, des sinnlichen Platonikers und des geistigen Epicuräers, aller Menschen, die am Leben, an den Trieben ihrer Sinne und ihres Geistes, gewinnen wollen, die sich in Stimmung erhalten und emporkommen wollen. Die Logik dieser Moral schliesst den gemeinsten Libertin der Gasse ebensowenig wie den Mystiker aus. Es ist die Moral des freien Menschen in seiner

niedrigsten und höchsten Form, des Menschen, den die Scham verletzt, weil er fühlt, dass er damit einem Verborgenen angehört, und ihm etwas, das zur Vollkommenheit fehlt, vorenthalten wird, zur Vollkommenheit des rohesten sinnlichen und feinsten intellectuellen Genusses. Walter Pater schildert in dem schon erwähnten Romane, wie Marius, der Zeitgenosse Marc Aurel's, vom Anhänger Aristipp's zum christlichen Märtyrer, man muss sagen, sich entwickelt, und sagt dort sehr richtig: The saint and Cyrenaic lover of beauty, it may be thought, would at least understand each other better than either would understand the mere man of the world. Nur vergass Pater anzudeuten, dass dieser Marius the Epicurean eigentlich in Oxford lebt und überhaupt nur unter uns ist, dass sein Apuleius W. Morris heisst, und das Christenthum mehr eine halb sinnliche halb intellectuelle Neigung eines Ästheten, der zugleich Fellow eines College ist, bedeutet. Dieses bischen Ironie fehlt dem sonst so ausgezeichneten Buche — es ist vielleicht das beste rein platonische Buch der neueren Zeit — ein Franzose würde es ihm gegeben haben, und ein Deutscher würde es so nicht geschrieben haben — aus Aufrichtigkeit und Vorsicht vor den Sachen der Form. Aber trotzdem steht dieses Buch mit seinem die Aufrichtigkeit — eines Deutschen zum mindesten — verletzenden Schlusse so hoch über den Äusserungen der katholischen Ästheten und ästhetischen Katholiken des modernen Paris! Doch das nebenbei. Ich kehre zu Morris zurück. Diese Moral, eine sinnliche und intellectuelle Sympathie, ist auch die Moral seiner Helden, die Moral der freien Liebe — zu einer Fee allerdings oder zu Venus. Morris ist oft sehr fein in der Schilderung oder wenigstens in der Andeutung dieser „moralischen Zustände." Seine Helden scheinen den Ekel vor den Sünden der Träume zu kennen, die Scham vor verlorener Schönheit und den unfruchtbaren Thorheiten einer unerlösten Phantasie, das bittere Zurückdenken an Augenblicke, in welchen sie, unter das Bewusstsein wie in ein schmutziges Wasser gesunken,

zu allem fähig waren. Meisterhaft schildert er im Hill of Venus, wie Walter den Hohn der Welt empfindet, nachdem er den Venusberg verlassen hat, um den Leib den dünnen Flitter von Gold und Seide und auf dem Haupte eine kleine goldene Krone, um die sich verwelkende Rosen schlingen. Wie ein Schauspieler mag er empfinden, den man mit der Maske und dem Mantel des Spieles von der Bühne auf die kalte Strasse jagt, wie einer, der von den Festen eines wilden Traumes nur noch verworrene und verwischte Gesichtszüge in den allen offenen Tag trägt:

> Again he looked about: the sun was bright,
> And leafless were the trees of that lone place,
> Last seen by him amid the storm's wild light;
> He passed his hand across his haggard face,
> And touched his brow; and therefrom did he raise
> Unwittingly a strange-wrought golden crown,
> Mingled with roses, faded now and brown.
>
> The cold March wind across his raiment ran
> As his hand dropped, and the crown fell to earth;
> An icy shiver caught the wretched man
> As he beheld his raiment of such worth
> For gems, that in strange places had their birth,
> But frail as is the dragon—fly's fair wing
> That down the July stream goes flickering.

Und seine Schwester ist trotz allem Philonoë in „Bellerophon in Lycia.“ Sie steht vor der grossen Liebe, und am Tage vor ihrer Hochzeit spricht sie vom Leben, als vermöchte dieses kaum alles zu bringen, was ihr lange Träume in geheimen Spiegeln zeigten:

> Alas, alas!
> To—morrow must I say that all this was
> And is not—this sweet longing? — what say men —
> It cometh once and cometh not again,
> This first love for another? holds the earth
> Within its circle aught that is of worth,
> When it is dead? — and this is part of it.
> This measureless sweet longing that doth flit,
> Never to come again, when all is won.
> And is our first desire so soon fordone,

Like to the rose-bud, that through day and night
And in some noon-tide of the June, bursts sheath
And ere the eve is past away in death?
Belike love dies then like the rest of life?
— Or falls asleep until it mix with strife
And fear and grief? — and then we call it pain,
And curse it for its labour lost in vain.

Mit diesem „desire" also treten die Jünglinge und Mädchen aus der Stimmung heraus, und das Leben empfinden sie wie etwas, das vorbeigeht, wie eine Erzählung, something flitting, und die Jünglinge und Mädchen Burne-Jones' sehen mit ihren Augen aus der Stimmung, dem Bilde, und diese blicken, als fänden sie an nichts Ruhe, wenn sie nicht träumen.

Ich habe eine merkwürdige Empfindung bei den Bildern Burne-Jones', besonders bei seinen frühen, bei dem Spiegel der Venus, der goldenen Treppe, bei König Kophetua und die Bettlerin, den Tagen der Schöpfung, beim Rade des Schicksals, bei allen symbolischen, eine Empfindung, wie sie mir weder ein Bild Rossetti's noch ein Gedicht Swinburne's oder eine Erzählung von Morris geben, wiewohl Burne-Jones nur die Vollendung des Kunstempfindens dieser Menschen bedeutet. Ich habe die Empfindung, als sei mit diesen Menschen etwas Grausames geschehen. Es geht mir so mit den „Les avertis" in den Spielen Maeterlinck's. Ich werde sie nicht los — allem Scheine der Farben und Klange der Worte entgegen. Diese Menschen sehen alle so sanft und gut aus, aber um etwas scheinen sie wie betrogen. Etwas hat man ihnen genommen, und an der Sehnsucht nach diesem ist es, als wollten sie dem Bilde entfliehen, aus dem Rahmen fallen. Es ist mit ihnen wie mit den Worten in Morris' Versen. Die Fruchtbarkeit ist ihnen auf irgend einem subtilen Wege abgebunden und das Leben in ihnen niedergetreten worden, gerädert worden — am „Rade des Schicksals" wie jenen zwei Jünglingsgestalten auf dem Bilde, das typisch ist. Als hätten sie sich einmal in schönster und verruchtester Stunde vor den Spiegel gestellt, und der Spiegel hätte sie aufgefangen und

gäbe sie nicht mehr zurück, der Spiegel der Schönheit des Körpers, der ihnen die Reize, wie sie dem Begehren leben, wies, und der Spiegel der Schönheit der Seele, der dieser das Wissen des Schicksals gab und eine Thür in den „Palast des Todes“ aufschlug. Und sie können aus ihrer Schönheit nicht mehr heraus und sind starr geworden wie Glas an der Bürde der Spiegel, sie sind überhaupt nur noch Spiegel. Die Wünsche seltener Stunden, wie sie Keats und Flaubert überkamen und jeden von uns aufsuchen, und an deren Nichterfüllung wir schaffen, diese geheimsten Wünsche, der eigene Spiegel zu sein, wie der Andere zu sein, die Wünsche, so zu sein wie die Phantasie, uns selbst das Schicksal zu geben, uns an den Gedanken eines vollkommenen Augenblickes als an unsere Ewigkeit zu bannen, die perverse Begierde des Narcissus ist ihnen erfüllt worden. Narcissus ertrank in seinem Spiegel, und die Jünglinge und Mädchen Burne-Jones' sind an ihm Kunstwerke geworden. Und ihre Augen leben . . . Ihre Augen sehen aus dem Bilde heraus, sehnen sich heraus . . . Menschen, die Burne-Jones persönlich kannten, erzählen von seinen wunderschönen Augen . . . Als hätte er seine eigenen Augen den Mädchen und Jünglingen seiner Bilder in's Gesicht gemalt . . . Als blickten ihn seine eigenen Augen an aus allem, was er ansieht, aus seiner Phantasie! Als fänden sie überall einen Spiegel und blickten deshalb so ängstlich! Und diese Augen auf den Bildern können nicht etwas erblicken, sie sehen sich nicht an etwas fest, an etwas, das sie noch nicht gesehen haben, sie können nicht auf- und nicht niederblicken, kein Aufwachen vermag sie zu entzücken und kein Schlaf ihre Lider zu senken, sie sind wach wie das Schicksal, als wäre dieses ihr Gewissen und das Gewissen ihr Wissen, sie spiegeln wider. Sie können gar nicht anders als widerspiegeln, dem Leben den Traum, dem Wunsche das Versagen widergeben, und das wirkliche Leben ist nur ein trauriger Zug von Möglichkeiten, welche Träume an ihnen vorbeiführen. Sie sprechen von Tugenden, an denen sie schwach, und von

Sünden, an denen sie müde wurden. Es sind Augen, wie Heilige und Sünder sie haben, Jünglinge und Mädchen, die blind in den Geboten der Seele und blind in den Lüsten des Leibes wurden, und ihre Tugend kann nur noch mehr Askese und ihre Sünde Selbstbefleckung sein. Ja, diese Augen sind Spiegel, und jeder Möglichkeit des Lebens sind hier Reflexe wach wie Träume von einer Wirklichkeit, die sie nicht mehr besitzen können, weil sie in ihr als in ihrer Schönheit leben.

Das sind so meine Eindrücke. In Wirklichkeit braucht man nichts anderes zu sehen als wundersam belebte Gestalten in Stellungen, wie sie das Leben nicht einnimmt, von einer Schönheit, die sich uns in dem Grade entzieht, in welchem wir ihr nahe zu kommen trachten, „a beauty far removed and dainty.“ Ebenso wie die ganze Kunst von William Morris nichts anderes ist als ein episches Sagen lyrischer Stimmungen. Oder um mich zweier alter Schulbegriffe zu bedienen, dieselbe Kunst, die bei Keats, Tennyson, Rossetti und Swinburne immer noch subjectiv war, d. h. mit einem wenn auch kaum sichtbaren Faden an dem Leben der Künstler hing, ist hier ganz objectiv.

Die Ästheten lieben eigentlich nur die Kunst. Sie schliessen sich dem Leben absichtlich ab. Sie wollen mit den Mitteln ihrer Kunst nicht so sehr ein Leben schaffen als die Kunst selbst am Leben lebendig erhalten. Die Kunst ist das Primäre. Sie sind Platoniker der Kunst. Wenn das Wesen des — wenn ich so sagen darf — dem Leben geläufigen Platonismus die Liebe der Liebe, „love of loving“, wie Browning sagt, ist, so darf man den Kunstplatonismus die Kunst an der Kunst nennen. Er ist künstlich, im besten und tiefsten Sinne. Seine Schönheit ist sinnlich und greifbar. Sie ist die Vollkommenheit, wie sie die Dinge von irgend einer glücklichen Stunde unseres Gefühls und unserer Gedanken annehmen, sie ist eben die Kunst, bis zu der herauf die Dinge an der Liebe vergangener Geschlechter sich emporgelebt haben. Es ist die schon einmal gedeutete Seele der Dinge, die diese

Künstler ihren Sinnen deuten. Diese Seele, dieses vollendete Leben als Kunst, entschleiert sich ihnen an schönen Linien und Farben, und sie lieben diese, wie bei Plato wenigstens der ἐραστής den παιδικὸς liebt, als die Offenbarung des Ideals, εἴδωλον ἔρωτος ἀντέρωτα ἔχων. Ja, auch ihre sinnliche Schönheit ist ideell, es sind abstracte Farben und Linien auf den Bildern Rossetti's, G. F. Watts', W. Crane's und Burne-Jones', Farben und Linien der reinen Schönheit. Die Jünglinge und Mädchen sind nicht schön wie die Giorgione's und Mantegna's, schön wie das Leben hier und dort, wie das Leben immer, sie sind schön an der Schönheit. Die Schönheit lebt nicht aus ihnen oder von ihnen, sondern sie selbst leben an der Schönheit wie ein anderer an einem Schmerze oder an einer Sünde, sie tragen an ihr, wie die παιδικοὶ Plato's nicht einfach καλοὶ genannt werden, sondern wie es im Phädrus heisst, οἱ τὸ κάλλος ἔχοντες, die, welche die Schönheit besitzen, die, welche am Ideale tragen. Und die Menschen Burne-Jones' tragen an den schönen Farben und Linien, an den seligen Augenblicken, in denen sich das Leben thatsächlich einer schönen Linie — zu Liebe — hingibt, und die nur der Künstler erblickt, sie tragen an den erlesenen Augenblicken eines anderen wie an ihrer Ewigkeit, SIE TRAGEN DEN BLICK DES KÜNSTLERS IN IHREN AUGEN, und ihre Augen sind ängstlich, wenn sie nicht träumen.

Die Ästheten bedeuten ein Ende — ich sage absichtlich nicht Decadence, ich weiss mit diesem Schlagworte wenig anzufangen. Sie führen ein grosses Kunstempfinden, wie es in anderen Zeiten lebte, zu Ende. Sie sagen das letzte Wort, einem anderen Geschlechte mag es das erste sein. Burne-Jones und Morris thaten das mit vollem Bewusstsein, und darum ist ihr Beispiel so lehrreich.

Täuschen wir uns nicht, alle grossen Kunstwerke des Anfangs haben etwas an sich, was nicht nur schön ist, was mehr oder weniger als schön ist, wenn man will, etwas, mit dem sie noch an dem Leben, dem sie der Künstler entwand, hängen oder mit dem sie noch in ein

anderes Leben hineinreichen, etwas Natürliches. Es ist zumeist der Reflex des Augenblickes, in dem sie der Künstler erkannte, und spricht immer von der Macht des Lebens, der Natur, des Künstlers und seiner Mittel. Die Schönheit liegt dann mehr im Einverständnisse zwischen beiden, sie ist ein Flüchtiges und Fliehendes, vor dem ein grosser Schmerz in den Hintergrund fiel und über dem eine grosse Freude sich spannt. An solchen Kunstwerken ist immer der zarte Punkt zu sehen, die offene Stelle gleichsam, wo das Leben überwunden wurde. Er ist gerade deshalb so lebhaft, weil uns das Leben nie und nirgends so gehört wie dort, wo wir es überwunden haben. Es ist der Punkt, wo das Kunstwerk einem anderen gehört als sich selbst, dem grossen Leben, aus dem es kam, dem Zweifel, aus dem es dem Künstler half, der Sehnsucht, die es stillte, und der Freude, die es nährte. Es ist der Punkt, wo es unvollkommen ist in den Augen des Ideals und herrisch vor den Augen des Lebens, der Punkt, wo es mehr liebte als ihm der Künstler geben konnte, und mehr vermisst, als unsere Gegenwart ihm zu Füssen zu legen vermag. Es ist aber auch der Punkt, wo das Werk den Schöpfer, der Schöpfer das Werk und ein jedes das andere mehr als sich selbst liebt. Etwas, von dem wir das Ende nicht wissen wollen, weil es vielleicht zu früh uns zu uns selbst brächte. Alle Kunstwerke einer aufstrebenden Zeit besitzen das, die griechischen Statuen vielleicht nur dort nicht, wo sie für Götter stehen. Nun, dem Werke der Ästheten fehlt diese prachtvolle Unvollkommenheit, sie fehlt dort überall, wo die Schönheit, das Gedicht überhaupt, nur Selbstzweck sein kann, schon Selbstzweck sein muss und nur mehr noch Selbstzweck sein darf, überall dort, wo das Leben nichts mehr bietet, was von der Kunst nicht schon erkannt wurde. Ich wähle ganz zusammenhanglos einige Beispiele: die „Gedanken" Marc Aurel's, die holländische Landschaft und orientalische Civilisation, ein Bild Tiepolo's, die Dramen John Ford's, Shakespeare's „Sturm" und Goethe's Helenascenen. Es liessen sich gewiss noch viele andere nennen.

Man vergleiche Plato und Marc Aurel! An Plato wurde ganz Athen schön, möchte man sagen, an Marc Aurel's Gedanken nur seine eigene Seele. Diese konnte sich seiner Zeit nicht mehr mittheilen, sie wird immer wieder von den eigenen Gedanken aufgefangen wie die Blätter und Blüthen in den Ranken eines Ornamentes. Sie ist vielleicht tiefer als die Seele Plato's, aber sie kann sich nur mehr selbst lieben, wie die Blätter und Blüthen eines Ornamentes immer zu einander zurückkehren — in Selbstliebe. Sie ist schön an sich und nicht mehr an ihrer Zeit. In diesem Sinne ist der Platonismus des späten Rom stilisiert, und seine Cultur ebenso sehr wie die Schönheit auf Burne-Jones' Bildern — Cultus.

Man denke jetzt an die Natur Hollands! Wer je an einem sonnigen Morgen von der Küste über Rotterdam nach der deutschen Grenze mit der Eisenbahn fuhr, wird die Empfindung gehabt haben, durch eine Landschaft zu fahren — eine Landschaft mit den langen und geraden Linien der Canäle, mit den Bäumen, die so kunstvoll angeordnet sind wie auf den Vorlagen für Malschulen, mit einem Himmel wie fein geschliffenes, lichtblaues Glas, auf dem die Wolken wie weisse Wollpäckchen aufliegen; der dünne Wind, der über die Ebene weht, ist wie eine sichtbare Luft, die Canalflächen sind buchstäblich wie ein wenig gewellte Spiegel, die Segel der Boote erscheinen wie die Flügel grosser Wasservögel und die Flügel der Möven wie Segel kleiner Boote, die immer um denselben Punkt kreisen. Alles ist hier exponiert wie von der Hand eines Malers oder in Morris' irdischem Paradiese, die Farben sind so satt, so entquollen, als wären die Dinge nichts anderes als Farbe, als Stoffe; alles ist von Natur aus an die Oberfläche gearbeitet, die Natur ist hier Cultur und Kunst. Ein Künstler kann hier gar nicht so sein, wie Ruskin ihn wollte, er müsste denn unwahr sein, wie ein Ästhet in einer Alpenlandschaft es wäre. Er muss souverän sein, weil sich ihm alles anträgt, er muss heiter sein, weil für ihn alles überwunden ist. Ruskin hatte dafür keinen Sinn, er verstand

auch Rembrandt nicht, den ersten Künstler der modernen Zeit, der tief wurde an dem, was ihm gegeben wurde, und nicht an dem, was er sich erst nehmen musste. Ruskin verstand auch Whistler nicht, den modernen Rembrandt — der Vergleich ist schlagend —, und seine Ethik scheint auch — nach dem Gesetze der Gegensätze — Burne-Jones nicht richtig begriffen zu haben.

Die holländische Natur befindet sich also schon von Haus aus im letzten Acte, und der Künstler hat sie nur zu bestätigen. Sie ist dort naturgemäss wie die Cultur der Renaissance vor den Augen Tiepolo's, des letzten Venezianers, als welchen ihn Barrès feiert. Ich denke an ein Bild, das ich in der National Gallery sah. Eine Kreuzigung! Das Bild könnte thatsächlich heute gemalt sein. Diese grosse Vorlage, an der man die ganze Kunst der Renaissance messen kann, gibt Tiepolo als schnelle Impression wieder, als Impression von den vielen Bildern, die er und seine Zeit im Auge hatten, als Impression von verrenkten Gliedern und von Farben, die ein plötzliches, kaltes Licht stört.

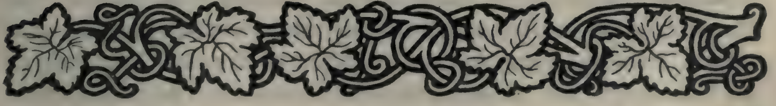
Die orientalische Kunst sei ein anderes Beispiel. Sie ist decorativ und sinnlich. Die Menschen hier sind nie zum Bewusstsein gelangt, dass ein Ding anders als von ihren Sinnen leben könne. Die Dinge sind wurzellos, weil sie nur an unseren Gedanken und nie an unseren Sinnen Wurzel fassen können. Die Farben eines persischen Teppiches sind wie die Worte in Morris' Versen, und ein persischer Teppich entspricht vollkommen der Philosophie im „Rubáiyát" des Omar Khayyám, und diese den Reflexionen eines Morris'schen Helden. Nur, was bei dem einen Leben ist, ist bei dem andern Dichtung.

Als Ausnahme in seiner Zeit mag John Ford, der grosse Elisabethaner, gelten. Vielleicht nur scheinbar, denn in dieser Zeit findet man alles; hier ist die Phantasie so mächtig, dass man ihr keine Grenzen setzen darf. Aber doch, John Ford hat etwas an sich, woran er sich für den, der ihn genau liest, von seinen Zeitgenossen unterscheidet.

Die Menschen in seinen Dramen — „'Tis a pity she is a whore", „A Broken Heart" etc. — spielen sich selbst, sie spielen mit sich Tragödie, sie gleichen alle ein wenig der Dianora in „Die Frau am Fenster", dem kleinen Meisterwerke von Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter ist hier wirklich nur der Regisseur ihrer Schicksale, hängt gleichsam nur seine Lampe vor die Scene, zieht den Vorhang auf, „et hic omnes cantabunt."

Ein letztes Beispiel sollen mir Shakespeare's „Sturm" und Goethe's Helenascenen sein. Hier hat man an den letzten Schöpfungen der beiden grössten Dichter der christlichen Ära die Kunst an der Kunst, das Spiel im Spiele, die Schönheit als Selbstliebe. Man mag die beiden Werke die Gedichte der Gedichte nennen. Hier leben die Menschen ihr Leben wie Dichter ihre Phantasie, und wenn Helena ihre Verse spricht, so ist es, als liebte sie sich in ihnen, wie eine Seele sich in einem schönen Körper liebt und ein Leben in einem Spiegel, der ihm endlich seine Wahrheit weist. Shakespeare und Goethe waren in diesen beiden Werken auch nur Ästheten, aber ihre Cultur haben sie sich selbst geschaffen, und es ist doch ein Unterschied, ob Prospero oder ein Ästhet sagt, das Leben sei ein Spiel. Der eine ist wirklich im Leben, der andere vielleicht nur im Theater gewesen.

Aber trotzdem — vielleicht haben auch wir einen Ersatz an Unfertigem in etwas, was andere noch nicht gehoben haben. Zeichen sind schon da. Mich dünkt, die Augen auf den Bildern Burne-Jones', die manchmal aus dem Bilde so ängstlich heraussehen, fragen auch da nach etwas, worauf andere ihnen werden Antwort geben können und müssen . . .





ROBERT BROWNING.

ABENTEURER UND CULTUR.

Ὕβρις δὲ δὴ πολυώνυμον· πολυμελὲς γὰρ καὶ πολυειδές.
Plato.

Wenn man einen Engländer um Browning fragt, so antwortet er mit Tennyson. Um Tennyson gefragt, wird er die Achsel zucken und auf Browning hinweisen. Browning ist der Antipode des grossen Nationaldichters, und man nimmt ihn im allgemeinen als solchen wahr. Er geniesst den Vorzug, nicht von allen gelesen zu werden, und die zweifelhafte Ehre, von denen, die ihn nicht verstehen, für unerschöpflich gehalten zu werden. In der Zeit seines besten Schaffens hat man ihn wenig oder gar nicht gelesen, das umfangreiche Werk des Verstorbenen interpretiert eine literarische Vereinigung, die sich nach seinem Namen nennt. Künstler aber haben ihn leidenschaftlich geliebt, Rossetti z. B. Er empfand ihn wie ein Leben, das er nicht besass, wie seinen Gegensatz. Er las ihn, wie andere eine Reise machen: Die Eindrücke wechseln, verpflichten nicht, und ein starkes Lebensgefühl bleibt immer erhalten. Es ist alles so unvollkommen in diesen Gedichten wie das schnelle Leben selbst und verdankt ebenso viel unserem Lesen wie das Leben unserem Schauen. Ja, Browning ist weder ein Künstler noch ein Weiser, er gibt selten Fertiges, und gerade darum sind seine Dichtungen so lebendig. Er ist ein scharfer Beobachter der Menschen,

doch geht seine Psychologie nicht tiefer, als Liebe, Reinlichkeit und Ganzheitgefühl ihm gestatten. Seine Psychologie vermöchte nicht auch auf nur Augenblicke seinen Optimismus zu zerstören. Und Optimist war Browning bis zur Bequemlichkeit. Als Denker ist er so persönlich, dass ihm beinahe der Unterschied zwischen Gemeinplatz und eigener Erkenntnis entgeht. Ich sage Gemeinplatz — eigentlich gibt es so etwas nicht für ihn. Er denkt alles von Anfang an und auf eigene Kosten, sagt das Zarteste oft roh und ist geistvoll in Banalitäten. Er versucht jede Dichtungsart, bringt aber keine zu der Vollendung, die Tennyson oder Rossetti einem Gedichte mitzutheilen verstanden. Und wer an die ersten Dichtungen Swinburne's denkt, wird Browning einfach für formlos erklären, und doch ist er nach Byron und Shelley von allen Dichtern Englands im 19. Jahrhundert der grösste und neben Keats der einzige, der erziehend wirken kann, vielleicht eben weil er bei aller Entschiedenheit jedem sein Recht lässt.

Eine gierige Seele besass er. Er war nie fertig, suchte immer und vergass leicht. Eines Zieles nie sicher, gab er sich schnell hin. Er kennt den Rausch des Sieges und verliert früh die Melancholie der Opfer. Er beginnt immer von neuem und nie versagt ihm der Muth. Er liebt das Leben und ist überzeugter Christ. Er ist einer der Glücklichen, denen nichts schon dagewesen ist. Browning ist immer wie auf Reisen, und jeder neue Morgen bringt seinen Augen andere Farben. Er denkt und dichtet, weil Gedanken und Bilder sein Lebensgefühl steigern. Er denkt, man möchte sagen, aus Sport und dichtet wie andere reden. Wie Goethe von Winkelmann, so mag man von ihm sagen: „Er beschäftigt sich immer mit sich selbst, ohne sich eigentlich zu beobachten.“ Sehr bezeichnend schreibt Mrs. Sutherland Orr in ihrem Buche: Life and Letters of R. B.: „Er war immer geneigt zu sagen, dass er in seiner Jugend wenig werth gewesen sei. Er liebte es nicht bei seiner Vergangenheit zu verweilen. „Jetzt bin ich besser“, sagte er dann.“ Browning ist ebenso neugierig, unruhig, leiden-

schaftlich gewesen wie alle Dichter in der Jugend. Vielleicht war er etwas einsamer, in dem Sinne, dass er z. B. keine Universität besuchte. In Gemeinschaft mit anderen kommt man über Anfangsgründe leichter hinweg, man lernt Methode. Schulen, überhaupt jede Vereinigung mehrerer erwecken den Ehrgeiz der besseren Form. Man lernt verantworten und abstreifen können. Alles das scheint Browning nie gekannt zu haben. Er hat sich eigentlich selbst erzogen, und seine Bildung war wie die der meisten Autodidakten weit und gewissenhaft gerade im Kleinsten, aber unsicher im Grossen und ein wenig laut. Es gab für ihn nichts, was sich von selbst versteht, und er ist originell auch dann, wenn der Gedanke schon lange vor ihm gedacht worden ist. Auch er war schon lange Dichter, bevor er sich als Mensch sicher fühlte. Schliesslich dichtet man überhaupt nur aus menschlicher Unsicherheit. Vielleicht hatte gerade er mehr als andere das Bedürfnis, seine Phantasie seinem Leben zu verantworten. Gewiss ist nur, dass er es nie ganz erreichte. Aber sicher irgendwie musste er sein, sicher zunächst sich selbst gegenüber, und darum glaubte er und befreite sich schnell von der Skepsis seiner Jugend.

Sein ganzes Leben hindurch war ihm das Dichten eine unruhige Wanderung zu sich — oder wie er besonders später gerne sagte — zu Gott, ein Weg mit Hindernissen und vielleicht auch Verführungen. Ja, er empfand alles als Hindernis, was nicht er selbst war, mit Schmerz vielleicht in suchender Jugend, mit der Freude des Gottfinders in späteren Jahren, mit geschwätziger Virtuosität als geistiger Veteran in seinen letzten Dichtungen. Er suchte aber auch dann, wenn er schon gefunden hatte. Suchen war seine einzige Sicherheit. In seinem Blicke lag etwas wie ein Auflauern, und seine Natur hatte etwas Sprungbereites. Er sieht sich überall handicapped — ich wähle absichtlich diesen Ausdruck, und wenn er am Ziele ist — blickt er nicht gerne zurück. Browning ist nämlich sehr ehrlich und gar nicht sentimental. Er fühlt die Wunden und hat

eine gewisse Scham, sie zu zählen. Er fühlt aber auch, — und das ist tief menschlich — dass er kein Recht hat auf die Dinge, die ihm nur Hindernisse waren, zurückzublicken. Als hätte er sie verletzt, der Augen beraubt, und als blickten sie ihn wie todt an. Das verbietet ihm sein Gewissen gegen sich selbst und auch gegen das Ding, das er lebendig vor sich sah und das jetzt nur mehr die Spur seines Weges sein kann. Sein Gewissen ist die Reaction seines Denkens und vielleicht ebenso lebhaft, nur stiller als dieses. Browning denkt immer — „laut" wie Oskar Wilde sagt, und nur, um in irgend ein Verhältnis zu sich und den Dingen zu kommen. Er denkt nicht über den Dingen gleichsam verweilend, von einer gewissen Höhe herab, er denkt über die Dinge hinweg, oft an ihnen vorbei, er denkt durch sie hindurch, er denkt auf Kosten der Dinge, er denkt sie beinahe zu Tode, er lebt von ihnen — dieses Gefühl hat er wirklich wie sein Paracelsus — und darum denkt er nicht gerne zurück, wie viele nicht gerne daran denken, was sie gegessen haben — aus Reinlichkeit und Verdauungsbeschwerden. Dasselbe gilt von seiner Phantasie, wenn da überhaupt bei ihm unterschieden werden darf. Wilde sagt von ihm: he passed not from emotion to form but from thought to chaos. Wenn das Wort Chaos richtig verstanden sein will, so bedeutet es das endliche Glücksgefühl, das man nicht definieren will, und das Browning — der echte Germane — meist Gott nennt. Das Wort ist für Browning immer nur Mittel, etwas, was da sein muss, er „redet nicht Dinge", seine Worte kommen ihm nicht aus einem grossen Schweigen, sie haben sozusagen keine Geschichte, und es ist ihnen selten möglich, einen Eindruck voll auszudrücken. Browning deckt mit den Worten nichts, er erstickt aber auch nicht. Er ist nicht gewählt in ihnen und oft zu hastig. Seine poetischen Bilder sind meist nur ein leidenschaftlicher Ausdruck für seinen augenblicklichen Geschmack. Ja, manchmal sprechen sie nur von seiner Ungeduld und seiner Erholung. Sie kommen so augenblicklich, als fürchte er immer den

Eindruck zu verlieren. Sie fallen auf, und man streicht sie unwillkürlich im Texte an. Man sieht, er ist sie nicht gewöhnt und ist ihnen dankbar.

Es ist oft etwas Grausames, Vergewaltigendes in seinen Bildern, ein wenig Rache auch gegen die Dinge, die sonst so schwer sind. Ich will aus „Sordello“ und „Pippa passes“ je eine Naturschilderung citieren:

Sordello I:

That autumn eve was stilled.
A last remains of sunset dimly burned
O'er the far forests, like a torch flame turned
By the wind back upon the bearer's hand
In one long flare of crimson.

Pippa passes: ein Sonnenaufgang:

Day!
Faster and more fast
O'er night's brim day boils at last;
Boils, pure gold, o'er cloud-cup's brim,
Where spurting and suppressed it lay,
For not a froth-flake touched the rim
Of yonder gap in the solid grey
Of the eastern cloud, an hour away;
But forth one wavelet, then another, curled,
Till the whole sunrise, not to be suppressed,
Rose, reddened and its seething breast
Flickered in bounds, grew cold, then overflowed the world.

Browning erlebt die Natur selten, aber plötzlich — wie alle Menschen, die viel denken. Er erlebt sie nie sentimental, als ein Ganzes, Gesetzmässiges, Grenzen wahrend und weisend, er kennt die Distanz, hält sie aber schlecht ein. Er folgt nicht der Natur, sondern lässt sich gerne fangen — in Augenblicken grosser Lust, Augenblicken sinnlicher Erregung nach geistiger Ermüdung: er möchte die Natur trinken wie einen starken Wein, ihren Duft einsaugen, als wäre sie eine grosse Blume — oder in Augenblicken freien Leichtsinns, in denen er die Sonnenstrahlen fangen möchte wie ein Kind mit dem Hute Schmetterlinge.

Browning besitzt keinen Humor, auch keinen humour.

Er versucht sich darin oft, ist aber dann ebenso beleidigend, wie wenn er Dialektiker sein will. Der Humor setzt immer etwas voraus, d. h. er ist eine Voraussetzung den Dingen gegenüber, die Dialektik zieht Schlüsse: beides darf Browning nicht. Er kann nicht, wie ich schon sagte, auf die Dinge herabsehen — jedes Gesetz negiert ihn. Er ist ein Genie der blinden Hingabe, er kann nichts vorgeben, er darf das Ende nicht sehen — seine Prosa ist unmöglich. Ich habe erst an seinen Briefen und an seinem Essay über Shelley erfahren, nicht was schlechte Prosa ist, sondern was überhaupt nicht Prosa sein darf. Sie ist protzig und erinnert mich an die Prosa Richard Wagner's. Man mag sagen, dass er, um etwas eindrücklich zu machen, ungefähr dreimal soviel Verse brauchte, als ein anderer gebraucht haben würde — man lese gewisse Theile aus „The Ring and the Book." Doch das wäre oberflächlich. Nach irgend einem grossen Eindrucke verfolgen ihn immer noch eine Menge kleiner, die wie Fliegen ihn umschwirren und die er dann einzeln noch mit je einem Verse todt machen muss, und auch dann, fühlt man, hat er noch etwas zu sagen. Noch etwas. Es fällt dem Ausländer besonders nicht immer angenehm auf, wie Browning mit Vorliebe Worte gebraucht, wie man sie selten hört und noch seltener schreibt. Auf den Leser macht es den Eindruck, wie wenn er einen Sportsman vom Rennen oder einen leidenschaftlichen Jäger vom Leben der Thiere oder von der Jagd sprechen hörte. Es ist das gar nicht affectiert, es liegt dem auch keine Ästhetik wie bei modernen französischen und holländischen Schriftstellern zu grunde, sondern Browning empfindet den Eindruck als etwas zu Momentanes, zu sehr nur ihm Angehörendes, als dass er sich ihm gegenüber mit einem allgemeinen Ausdrucke behaupten könnte. Browning fürchtet immer nicht überzeugen zu können, doch er will es um jeden Preis und so übertreibt er oder ist oft roh. Das ist seine Natur.

Er las viel, am liebsten Briefsammlungen, Memoiren und Chroniken. Es lag ihm wenig daran, was thatsächlich

in ihnen enthalten ist; sie sollten ihm etwas suggerieren. Je unvollkommener ein Ding ist, desto suggestiver wirkt es. Briefe, Memoiren, Chroniken sind nothwendig unvollkommen, weil sie einseitig sind. Und gerade um ihrer Unvollkommenheit willen liebte Browning sie, die Bilder und die Menschen, das Leben überhaupt. Seine Seele gibt dem Leben erst das, was ihm zur Vollkommenheit fehlt, er würde sonst weder das Leben noch seine Seele empfinden. Er liebt Italien, die Landschaft, die Menschen und besonders die Geschichte, genau so wie Shakespeare, Webster oder Ford die italienische Novelle liebten. Er liebt alles, dem er noch ein Eigenes mittheilen kann, wie Shakespeare die Novelle um des Drama's willen, das er ihr gab. Er liebte im Leben seine Phantasie und in der Liebe das Stelldichein. Das ganze Leben war ihn überhaupt nur ein grosses Stelldichein, das glückliche Stunden seiner Seele gewährten. Und Browning kam immer ... „Sordello" ist als Ganzes verfehlt, im Einzelnen reich an Stimmungsbildern. Mit wenig Strichen weiss er festzuhalten — eine mittelalterliche Burg eines italienischen Fürsten etwa mit den vielen Wendeltreppen und Corridoren „contrived for sin", mit dem alten Brunnen im getäfelten Saale, dessen Becher Caryatiden stützen, traurig wie Priesterinnen, die sündhafte Liebe büssen — den Hof Friedrich's II. in Messina mit den weiten, heissen, fackelerleuchteten Sälen, wo blonde Germanenweiber mit ihren blauen kleinen Augen, dem langen strähnigen strohgelben Haar und den glänzenden Riesengliedern die Lust brauner magerer Sarazenen reizen — den Charakter Ezzelin's, den man die Bergkatze nannte, wenn er sagt, er hatte viele Söhne und Töchter „sly and tall and curling and compliant." Browning's Biographen erzählen, er soll für „Sordello" im British Museum alle Quellen, die er für diesen Gegenstand auftreiben konnte, gelesen haben. Trotzdem verstand er es nicht zusammenfassend zu sein; es gelangen ihm wirklich nur Stimmungen, die er wie Glossen seiner Phantasie gleichsam an den Rand der Quelle schrieb. Wie lebhaft fasste er nicht — um ein

anderes Beispiel zu geben — aus Abbé Roman's „Récits" und Lord Orery's „Letters from Italy" den jähen, eigensinnigen, despotischen Charakter des Savoyerherzogs Victor Amadäus im Gegensatze zu seinem Sohne Karl „mit der deutschen Seele" auf, und wie gänzlich misslungen ist nicht das Drama „King Victor and King Charles"! Ein halbvermodertes Buch, das er bei einem Antiquar in Florenz aufklaubt, enthält unter anderem den kurzen Bericht eines Processes gegen Guido Franceschini, einen römischen Adeligen, der mit einigen seiner Diener seine Frau und Schwiegereltern ermordet hatte: diese einfache Thatsache suggeriert ihm den Plan zu seinem umfangreichsten Werke „The Ring and the Book." Aus elf verschiedenen Gesichtspunkten — Betheiligter und Unbetheiligter — lässt er die That motivieren. Er spielt eine Toccata von Galuppi, und aus den einfachen Melodien des alten Musikers springt ihm ein Bild Venedig's, wie es im 18. Jahrhundert war, entgegen:

> She, to bite her mask's black velvet—he, to finger on his sword,
> While you sat and played Toccatas, stately at the Clavichord.

Browning liebte den Adel, schreibt eine Dame, die ihn kannte. Das glaube ich gerne. Der Adel ist suggestiver, und Browning war Bürger. Er war ein Abenteurer, und die Geschichte seiner Phantasie ist ein Memoir. Seine Phantasie abenteuert wie bei einem anderen das Schwert, bei einem dritten die Liebe. Er erlebt jeden Tag ein Neues, und es ist doch immer dasselbe. Man täusche sich nicht, Abenteurer erleben in den Wesen immer das Gleiche, wie sehr auch der Schein sie verführt. Der eine erlebt sein Schwert in den Feinden ferner Länder — in den Zeiten der Sagen und Epen, in denen die Schwerter der Helden ihren eigenen Namen hatten — der andere erlebt seine Liebe, ob er nun heute eine Herzogin und morgen eine Tänzerin umarmt, und Browning erlebt seine Seele — überall. Die Abenteurer erleben kein fremdes Leben, sondern hinter immer neuen Masken ihr eigenes. Es führt sie die Gelegenheit, sie wissen nichts vom Schicksale und ihr Ende ist — ein Nichtmehrwiederkehren des Zufalls.

Ich nenne hier einen Begriff, dessen man sich gewöhnlich bei einem Dichter nicht bedient. Wer ist ein Abenteurer? Ich definiere ihn nur gleich negativ und stelle den Abenteurer in wesentlichen Gegensatz zu dem, dessen Werk einer Cultur dient oder selbst Cultur ist. Wir sagen mit Recht, die Philosophie Plato's oder die Maler der Renaissance — gerade die wildesten unter ihnen —, die Werke Goethe's dienen einer Cultur. Pascal z. B., der Erbe einer überreichen Gedankencultur, war ein Abenteurer, desgleichen die meisten christlichen Mystiker, die Alexandriner — ja gerade diese. Und W. Pater, der einen so feinen Sinn für Cultur besitzt, nennt Schiller einen Abenteurer, und er mag sich zur rechten Zeit einiger Äusserungen Goethe's über Schiller erinnert haben!

Was bedeutet Cultur? Kurz gesagt, Cultur begreift das, was um der Menschen willen da ist, und alles nur soweit, als es dem Menschen dient. Sie macht den Menschen zum Mittelpunkte alles Ideellen und Sinnlichen. Sie schliesst mit gleicher Entschiedenheit die Gottheitsidee eines Pascal oder S. Kierkegaard und den Fetischzauber eines Wilden aus. Sie macht selbständig und unabhängig, indem sie ein Geschaffenes von der Idee trennt, in deren Namen sie schuf. Sie gibt dem Dinge die Idee als etwas Eingeborenes gleichsam zurück. Sie gibt jedem sein eigenes Leben und weist ihm die Wege, es zu gebrauchen.

Die Cultur schafft Formen und nichts anderes. Sie dient dem Menschen, und das Glück des Menschen ist die Form. Was die Cultur hervorbringt, hat in sich Zweck und Ziel, und alles, was sich selbst genügt, ist Form. Ich denke mir unter Form nicht immer ein Körperliches, Greifbares. Eine Idee mag ebenso nur Form sein. Man denke da an Maeterlinck und sein Verhältnis etwa zu Marc Aurel oder Ruysbroeck. Maeterlinck liest einen alten Mystiker oder Moralisten, wie Burne-Jones Giotto sah, er empfindet die Ideen mehr als sein Eigenthum, sinnlicher, formeller, wie schöne Dinge, die man sich um die Seele schlingt wie eine attische Tänzerin Rosen um ihren Leib. Goethe

unterscheidet irgendwo zwischen moralischer und sinnlicher Cultur, eigentlich ist jede Cultur sinnlich. Cultur ist Form.

Nicht der rückhaltslos Gläubige noch der ziellose Zweifler schaffen Formen der Cultur, sondern jene vollen Menschen thun es, deren Genius der Glaube und deren Zufall der Zweifel ist. Aus einem mystischen Gesetze heraus sind Formen die Kreuzungspunkte des Glaubens und des Zweifels, der Liebe und des Hasses. Der Glaube treibt in's Unendliche, die Liebe lässt ineinanderfliessen, Zweifel und Hass begrenzen, und nur Begrenzung schafft Formen. Man hört immer von der grossen Liebe der Künstler, und das soll dann Alles sagen! Welch ein schrecklicher Gemeinplatz! Man überlegt nicht, dass der Zweifel und Hass in ihrer allersublimsten Bethätigung — ein Sichfremdfühlen dem anderen gegenüber — eigentlich schaffen. Wie die Liebe zum Fertigen nichts anderes als versöhnter Hass ist! Nach Goethe äussert sich jede Cultur als Harmonie, und jede Harmonie beruht auf den grossen Gegensätzen von Ja und Nein.

Nun, Cultur differenziert. Sie macht Unterschiede im Range, weil sie im Wesen unterscheidet. Sie bedeutet in erster Linie nicht Fortschritt, sondern Bestehen. Sie ist conservativ, sie gibt Rückhalt, sie versichert den Menschen — gegen Gott und das Ideal. Sie weist jedes Ding auf sich selbst zurück; man hat Cultur, wenn man etwas ist, etwas besitzt und sich nicht jeder grossen Sehnsucht gegenüber verleugnen muss. Es gab Zeiten und sie müssen immer wiederkommen, in denen der Mensch, sich selbst gleichsam vernichtend, nach einem Höheren sich sehnte. Das sind die Zeiten der grossen Abenteurer einer Idee. Man spricht da viel von Wahrheit und verwirft laut den Schein, man möchte einer allgemeinen Wahrheit alle Unterschiede opfern, und der Ernst des rastlosen Werdens tödtet alle Spiele eines gesicherten Seins. Cultur ist anerkennend und fördert Schein und Spiele. Cultur bringt an die Oberfläche — ist oberflächich, würde vielleicht ein Bekenner von oben kommender Erleuchtungen sagen. Wie Goethe

im „Wilhelm Meister“ vom Verhältnisse des Adeligen zum Bürger sagt: „Wenn der Edelmann durch die Darlegung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts. Jener darf und soll scheinen, dieser soll nur sein . . .“ Die Cultur hat die Dinge schon dargelegt, sie hat nach Nietzsche's Wort nichts zu beweisen, und man kann eben nur scheinen — scheinen bis zur Lüge (Nietzsche) — wenn man etwas ist und die Wahrheit kennt, und man mag sich gerne dem anderen im Spiele leihen, wenn man seiner selbst gewiss ist. Die Cultur schafft Adeliges, Gewordenes, Unabhängiges, und auf die Dichtung hinblickend kann man fragen, wie paradox es auch scheint, was wären die Helden Schiller's ohne Idee, ohne dramatische Situation und die Menschen Browning's ohne das, was er trial nennt! Im Leben sagt man oft: dieser Mensch steht über der Situation. In die Kunst übersetzt, muss es dann lauten: die Situationen, Verknüpfungen und Lösungen, sind schlechter herbeigeführt als die Charaktere gezeichnet. Sie vermögen nicht die ganze Menschlichkeit des Charakters in Anspruch zu nehmen, zu erschöpfen. Der Abenteurer ist immer von der Situation abhängig wie der Tänzer von der Musik.

Noch eines, worauf ich besonders Gewicht lege. Die Cultur schöpft den Menschen auf der Erde schon aus. Man missverstehe mich nicht. Die reichen Culturen Athens, Italiens und der Goetheschen Bücher können uns nichts deutlicher sagen, als dass es im Menschen keinen Gedanken, kein Gefühl gäbe, die sich nicht in Formen hinüberlebten, und dass das Leben vom Menschen wenig mehr dem Tode überliess. Die Cultur lässt im Menschen nichts unversucht, nichts unverantwortlich, nichts unbestätigt, nichts unerlöst, sie sucht ihm über die todten Punkte seines inneren und äusseren Lebens hinwegzuhelfen. Sie kennt den Menschen zu gut, als dass sie sich anmassen möchte, mit einem grossen Augenblicke die Würde und den Werth eines mannigfach verwurzelten und verästeten Seins bestreiten zu wollen. Sie ist da vorsichtig, wo der Abenteurer

vertraut, dem das Vertrauen nicht schwer fällt, da seine Treue nicht währt. Man lese, was Goethe in den „Bekenntnissen einer schönen Seele“ sagt: „Wir sehen (daraus), dass man nicht wohl thut, der sittlichen Bildung einsam, in sich selbst verschlossen nachzuhängen, vielmehr wird man finden, dass derjenige, dessen Geist nach einer moralischen Cultur strebt, alle Ursache hat, seine feinere Sinnlichkeit zugleich mit auszubilden, damit er nicht in Gefahr komme, von jener moralischen Höhe herabzustürzen, indem er sich den Lockungen einer regellosen Phantasie übergibt.“ Und noch eine andere Äusserung von Goethe möchte ich hervorheben, die beweist, wie er sinnlichen Formen gegenüber empfand. Ich lese in dem Buche „Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich von Voss“: Goethe spricht mit Voss über die Vorzüge der katholischen und protestantischen Religion: „Ich“, schreibt Voss, „gab ihm vollkommen Recht, wenn er die protestantische Religion beschuldigte, sie hätte dem einzelnen Individuum zuviel zu tragen gegeben. Ehemals konnte eine Gewissenslast durch andere vom Gewissen genommen werden, jetzt muss ein belastetes Gewissen sich selbst tragen und verliert darüber die Kraft, mit sich selbst wieder in Harmonie zu kommen: ‚die Ohrenbeichte, sagte er, hätte dem Menschen nie genommen werden sollen‘.“ Hier spricht Goethe natürlich nicht aus irgend einer persönlichen Sympathie zum Katholicismus — man weiss, wie er über ihn in Rom dachte — er spricht über den Werth der Cultur, den Werth der Formen. Cultur hat ja dieselbe Bedeutung wie in anderen Grenzen Cultus, und man darf der katholischen Kirche alles vorwerfen, nur nicht, dass sie mit dem Menschlichen nicht rechnete. Von einem der geistreichsten Katholiken des Jahrhunderts, von Kardinal Newman, rührt die Äusserung her: the food of faith are forms. Newman liebte die Religion wie einen persönlichen Adel und er hatte innerlich genug erlebt, um sich dieses Adels als eines Lebendigen immer bewusst zu bleiben. Man bringe seine Worte mit denen Goethe's in Verbindung, und sie werden uns deutlich sagen, worin das Wesen und

der Nutzen der Cultur im allgemeinen und besonderen besteht.

Cultur entlastet den Menschen, sie gibt ihm ein Relief, und hier liegt der Unterschied zwischen einem Manne von Cultur und einem Abenteurer. Der Abenteurer hat kein Relief. Damit gewinne ich den weitesten Begriff für den Stil Browning's, Stil wie immer das Wesen und Werk einschliessend.

Browning hat kein Relief . . . Ein Relief wäre ihm lästig geworden und hätte ihn träge gemacht. Als zwänge man jemand, sitzend zu fechten!

Seine Worte haben kein Relief — das Relief des Schweigens oder einer Stimmung, aus dem sie aufblühen. Sie sind hingesprochen.

Seine Metaphern haben kein Relief. Sie sind nicht der Schein, der aus jedem Dinge bricht als das ihm eingeborene Wunder, als sein Traum und Trug, als sein höherer Verstand. Sie sind ein Schein, der von oben über sie fällt, sie entzückt und schwindelig macht für den Augenblick. Sie sind nicht das alte Recht der Dinge, sondern die Gnade eines Höheren. Sie sind der Sonntag der Dinge, ein Fest, an dem sie den Ernst zu Hause lassen, ein Wunder, das mit ihnen spielt, eine Erregung, die sie wieder vergessen, eine Fahne, die ihnen ein guter Augenblick, der Blick des Dichters, aufsteckt, irgend etwas, das sie nicht in sich selbst fühlen, sondern ihnen erst von dem Anderen gesagt werden muss.

Seine Verse haben kein Relief. Browning geht gleichsam nur durch sie hindurch, verschlingt sich in ihnen wie in Ranken, windet sich wieder heraus und stolpert auch gelegentlich. Er übt sich an ihnen, probiert sein Mass und hilft seinem Unmass. Er geht, wenn ich so sagen darf, immer unvorbereitet ans Dichten, unvorbereitet in dem höheren Sinne, wie ich ihn eben meine. Seine Verse bedeuten nicht zuletzt Kunst, sondern Glück. Ich glaube, er wusste nie deutlich, in welchem Metrum er ein Gedicht schreiben werde, er wusste es ebensowenig, als er sich

über die Gesten der Hand und den Wechsel der Stimmlage beim Erzählen Rechenschaft geben konnte. Alles ist vor ihm. Seine Verse sind nicht wie in Marmor geritzt oder auf Gold geätzt, gleichsam auf den Sockel eines reichen Seins. Sie haben den Rhythmus des überraschenden Glückes, die Unsicherheit des Versuches, die Sorglosigkeit eines, der sich in seine Gedanken geflüchtet hat und etwas laut auf ihnen lagert, oder die Beweglichkeit eines, der immer fürchtet, daneben zu hauen. Browning sagt immer zu viel. Seine Verse brechen immer mit einer Silbe, einem Worte aus der Stimmung, aus dem Unfassbaren, das Verse um sich werfen, heraus wie ein zu spitziges und eckiges Frauengesicht durch einen Schleier. Browning kann nicht träumen, d. h. der Traum kann ihn nicht ganz verschleiern, und immer liegt eine Stelle bloss da, an der man ihn wecken könnte.

Seine Gedichte haben kein Relief, d. h. sie sind nicht verschwiegen, intim, in sich selbst zurückfallend, verschlossen, sie sind immer nach zwei Seiten hin offen, wie Zimmer, in denen niemand Thür und Fenster schliesst. Die Luft ist sehr rein, aber man kann nicht lange in ihnen verweilen, man vergisst sie auch nicht: hier ist die Ecke eines Teppichs aufgeschlagen, dort ein Bild verrückt und da ein Vorhang ausgerissen. Man sieht, der Herr ist schnell durchgegangen, liebt seine Zimmer nicht besonders und ist lieber auf der Strasse. Browning lässt immer die Thüren hinter sich auf — er geht eben nur durch. Browning kann nicht verweilen, bis zum Ende bleiben, er kommt lieber zwanzigmal auf dasselbe zurück, bevor er mit einemmale etwas endgiltig sagt. Darum sind ihm die Thüren so wichtig, die Thüren, durch die er herein- und wieder herauskann. Schliesslich ist ihm Alles nur Durchgang, und das steht fest, mit dem Ersten und Letzten in sich gehört er nie seinem Werke an. Er weiss zu gut, wie viel Unedles und Edles von seinem Gedichte, dem Werke, dem Thun des Menschen überhaupt, nach links und rechts abfällt. Er hat zu genau gefühlt, was seine Verse in sich

aufnehmen können, und dass er mit dem Gewöhnlichsten und Erhabensten in sich — seinem Dichten nicht verantwortlich sein kann. Aus diesem Gefühle nun wächst ihm seine Philosophie, und dieser Abenteurer hat so wenig zurücklegen und sich selbst vergeben können, dass er sich immer zuerst mit dem Thiere und dem Engel vergleichen, still abfinden muss, bis er bei seiner Menschlichkeit ankommt. Er ist Platoniker — im alten Athen hätte man ihn seines Ausdruckes wegen für einen Sophisten gehalten — Platoniker aus ganz augenblicklichen Bedürfnissen seiner Seele, aus Ehrgeiz und Unsicherheit in der Jugend, aus Beschaulichkeit durch ungeputzte Brillen und mit einer langweiligen und empörend aufdringlichen Dialektik im Alter, und seine Tugend ist ein Compromiss zwischen der ὕβρις und dem ἔρως, Caliban und Prospero. Als Caliban ist er Pöbel, Reisender, Sophist, Schwätzer und ganz und gar „unliterarisch“, als Prospero schweigt er, kommt da und dort einer grossartigen Mystik nahe in der Jugend und fühlt sich wohl und geht in die Kirche im Alter — seine Religion ist immer persönlich. Und nur dort, wo es ihm gelingt, Caliban und Prospero zusammenzukoppeln, ist er stark und schafft einige prachtvolle Gestalten, Luigi z. B. in dem einzigen „Pippa passes“, der ebenso wahr und ebenso tief ist wie Hamlet und Keats.

Seine Menschen endlich haben kein Relief. Ich spreche über sie vorläufig ganz allgemein. Sie müssen reden; wenn sie schwiegen, würden sie zur Masse gehören oder in irgend einem Himmel sein. Sie haben das Gefühl, sich mit den Worten behaupten, zurechtfinden zu müssen. Sie sind alle so laut wie Menschen auf den Perrons, wenn sie auf den Zug warten und sich schnell noch etwas zu erzählen haben. Sie fühlen immer: wir sind angekommen und müssen gleich wieder weiter. Sie antichambrieren in ihren Worten und erwarten etwas oder sie kommen von irgendwo her, wo sie unfreiwillig Nebensache waren oder Malheur hatten und reden sich wieder lebendig. Sie rechnen alle mit ihrem Leben, mit ihrem Körper und ihrer Seele,

mit den Erlebnissen und Träumen, als müssten sie das Eine gegen das Andere auswechseln — vor Anderen natürlich immer, auf dem Perron. Im Dialog geben sie sich vollständig aus, und der Schluss ist ein Zufall, dem sie nichts mehr zu erwidern haben. Sie können nur in einem Acte miteinander verkehren. Browning's Einacter wie „Pippa passes", „In a Balcony", „In a Gondola" sind vollkommen, die Mehracter mit Ausnahme von „A blot in the Scutcheon" sind verfehlt. Diese Menschen sind alle hypothetisch, angenommen, sie nehmen sich selbst immer an — aus Überzeugung, sie brauchen an sich und den anderen den Effect — aus Wahrheit. Ja, die höchste Wahrheit, an der sie für Browning lebendig werden können, ist der Effect. Ohne ihn wären sie todt, nicht da. Sie leben in Effecten. Bei Browning ist Alles Effect; seine Worte, seine Bilder und Verse, seine Helden und die Tiefe der Seele konnte und wollte er nur an den Effecten messen. Der Effect ist seine tiefste und höchste Wahrheit. Wenn man seine Helden unter die Maeterlinck's liesse, so würde Melisande den Rabbi ben Ezra oder Norbert brutal und diese wiederum würden eine der „sieben Prinzessinnen" noch ungeboren oder mindestens vier Monate zu früh auf die Welt gekommen nennen, und sie würden sich gegenseitig ihre Spielzeuge zerstören. Die Helden Maeterlinck's sind ebenso tief und aufdringlich, aufgedrungen mit dem, was sie nicht sagen, wie die Browning's mit ihren Worten. Das Schweigen der Einen und die Worte der Anderen sind nur Effect, d. h. man sieht zu sehr, dass sie auch der Philosopie der beiden Dichter gehören. Und Maeterlinck's Philosophie ist die Philosophie des Schweigens, und die Philosophie Browning's ist die Philosophie des Lärms — Nietzsche würde keine von beiden vertragen haben. Maeterlinck wiederholt sich in wunderschöner Ursprünglichkeit — seine Prosa steht einzig da — vor Geheimnissen, die auch anderen laut wurden, und Browning finden am freiesten und persönlichsten die Gedanken, die im allgemeinen auch andere hatten, vor der Bude von Gauklern auf dem Marktplatze

mit Fifine als Primadonna, die wohl nichts mehr zu enthüllen hat. Es ist merkwürdig, Maeterlinck und Browning sind für mich zwei Gegensätze, die sich so vollkommen ergänzen, dass der Eine am Anderen erst recht lebendig wird. Beide erscheinen im Werke als Abenteurer — vielleicht sind sie im Leben so sicher — beide haben das Gefühl: das Grösste in uns kann unserem Werke nicht angehören, sie sind beide an der Oberfläche unklar, Browning allerdings nur aus Versehen, aber trotzdem sie können das Tiefste nicht an die Oberfläche bringen und das Übernatürliche natürlich machen — das bedeutet doch zuletzt Cultur. Maeterlinck schreibt seine Dramen „pour marionettes", und seine Menschen hängen wie Puppen an den Fäden seiner Philosophie, und Browning ist Schauspieler.

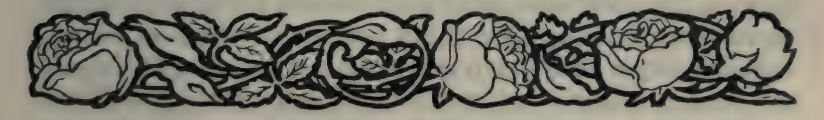
Browning ist Schauspieler aus dem primitiven Bedürfnisse, sich in Action zu setzen, und aus ideeller Ehrlichkeit. Er denkt immer in Rollen, ist unerschöpflich in Stellungen und Masken und spielt doch immer nur sich selbst. Er ist der umständlichste aller Dichter. Ja, die Wahrheit würde ihn nichts gelten, wenn sie ihm nicht — Umstände machte. Die Wahrheit ist ihm gerade die Masken werth, hinter denen sie sich versteckt, die Ansichten werth, mit denen die Menschen sich über sie täuschen und an ihr zu kurz kommen. Alles ist für Browning Sache der Ansicht. Es gibt für ihn so viele Wahrheiten als lebhafte Ansichten über sie. Von Sir Walter Raleigh heisst es, dass er seinen Plan, eine Geschichte der Menschheit zu schreiben, aufgab, weil er Zeuge war, wie ein und dieselbe Sache von zwei Menschen verschieden widergegeben wurde; nun für Browning wäre das ein Grund mehr gewesen, die Geschichte zu schreiben.

Browning ist Schauspieler, und seine Sympathie ist die eines Schauspielers. Man erzählt von grossen Schauspielern — von Mitterwurzer z. B. — dass sie stundenlang Menschen nachlaufen können, bis sie ihnen die Grimasse abgesehen haben. Mehr wollen sie nicht; wenn sich der Mensch plötzlich umdrehte und sie anspräche, so würden sie

höchstens sehr verlegen sein und alles verlieren, was sie von ihm besitzen, und viel Eigenes noch dazu. Genau so ist es mit Browning. An den Menschen interessiert ihn die Maske, der Augenblick, in dem ihr Inneres plötzlich heraustritt und ihnen ins Gesicht ein paar scharfe Züge zeichnet und in die Augen ein Feuer wirft, das man sonst vergeblich sucht. Er ist dann mit dem Menschen fertig, der Mensch hat sich ihm erklärt — sein Mensch lebt eigentlich in seinen Erklärungen — Browning nimmt ihm die Maske ab, lässt ihn laufen und probiert zu Hause die Maske an seinem Ideale, vor seinem Spiegel. Dieser intellectuelle Don Juan in „Fifine at the fair" würde fatal verstummen, wenn Fifine im Tricot nach der Vorstellung zu ihm käme und ihn auf ihre Bude einladete . . . Denn

> . . . did Nature grant but this —
> That women comprehend mental analysis.

Browning gleicht darin Emerson, der einmal in einem Briefe an Carlyle gesteht, wenn immer er einen neuen Menschen treffe, so lasse dieser ihn mindestens eine Nacht nicht schlafen. Auch Emerson braucht von den Menschen nur die Maske, sein Ideal hat ihn immer schlafen lassen, und er hat es niemals einem Menschen zuliebe umleben brauchen. Er und Browning, beide Schauspieler und Platoniker zugleich, denken nur die Masken der Menschen ihrem eigenen Ideale zurecht, und die Menschen sind wie Tänzer, die zu einer Musik ihre Glieder bewegen, die ihnen ein grosser Dichtersinn, der auch der Sinn ihres Gottes ist, spielt, und Tänzer erscheinen in Costümen und Masken.



MASKEN UND SCHICKSAL.

ὄρνιθος δίκην βλέπων ἄνω. Plato.

I go to prove my soul, sagt der junge Paracelsus am Abend, bevor er Würzburg und Trithemius' Schule verlässt,

um in der Welt die Weisheit zu finden. „Ich gehe aus, meine Seele zu prüfen“ ist das Losungswort aller Helden Browning's, und ihr Glück ist der Augenblick, der Augenblick des Rausches, der Begeisterung, des Sich-eins-fühlens mit ihrem Gotte, wie immer diesen die Hoffnung nennt. Die Menschen Browning's gehen aus, um vollkommen zu werden, die Ergänzung ihrer Unvollkommenheit in einem anderen zu finden. Sie sind alle Verliebte, Platoniker. Wie die Mystiker in Christus den Bräutigam ihrer Seele, so suchen sie, was sie emporzieht, und finden es — Phene, das Modell, in Jules, dem Bildhauer, Palma in Sordello, Norbert in Constanze, der Abt Vogler in der Musik, Rabbi ben Ezra und Johannes in Gott und Browning selbst in seinen Gedanken. Sie sind tief religiös diese Menschen, und ihr Leben erscheint ein Abenteuer im Auftrage eines Gottes, ein Erlöstwerden durch irgend etwas, ein Feiern des Augenblickes, ein Suchen nach Sternen: „as if, where'er you gazed, there stood a star.“ Ihnen scheint dieser Augenblick, oder sie sehen ihn nicht im Leben. Und darnach mag man sie eintheilen.

Da haben wir zuerst seine tragischen Gestalten: Paracelsus, Aprile, Sordello, die Helden seiner Jugenddichtungen, und Andrea del Sarto, den Helden einer späteren Dichtung. Paracelsus, der Philosoph — er will erkennen und versäumt die Liebe: die vielen Jahre entsagenden Bemühens — sie erscheinen ihm wie ein Tag, und wohin er fühlt, greift er Asche, die Asche des Lebens, das an seinen Gedanken wie an einem Feuer zerfiel. Dem blassen Denker mit den Augen, die gleichsam alles zum Stehen bringen, erscheint Aprile, der Dichter, der liebte und nicht erkennen konnte. Seine Wangen sind weich und rosig wie die eines Mädchens, die Augen feucht, wie in Träumen schwimmend. Er hat nur geliebt, alles geliebt, Blumen und Steine, die Glieder der Frauen und die Zeichen des Himmels, und sich zu trennen nicht vermocht. Und Erkennen bedeutet sich trennen können. Sein Bruder ist Sordello — er hatte sich müde geträumt vor der grossen That, zu der ihn Palma,

Dante's Cunizza, rief. Er hätte Dante vorgreifen sollen und ist doch nur ein Ästhet geblieben. Mit grosser Feinheit schildert Browning diesen durchaus modernen Menschen, der, ein Zeitgenosse Ezzelin's und Friedrich's II., sein Ich cultiviert wie Keats oder Wilde, Niels Lyhne oder Marius the Epicurean. Browning hat wohl in sich selbst die Anlage zu einem Sordello gespürt. Die Verse, in denen er von der Sinnlichkeit Sordello's spricht, dürfen ein Motto zu Keats' Briefen sein:

> The delicate nostril swerving wide and fine,
> A sharp and restless lip so well combine
> With that calm brow: a soul fit to recieve
> Delight at every sense: you can believe
> Sordello foremost in the regal class,
> Nature has broadly severed from her mass
> Of men and framed for pleasure as she frames
> Some happy lands, that have luxurious names
> For loose fertility.

Ja, er ist ein Träumer, dieser Troubadour, den Dante im Purgatorio trifft „solo guardando a guisa di leon quando si posa." Er träumt, wie andere sich Masken umhängen oder verkleiden und vor den Spiegel stellen. Und als er handeln soll, da sind seine Augen trübe vom langen Liegen in den weichen Armen seiner Träume und die Oberlippe ein wenig nach oben zu aufgeworfen wie die auf der Büste des Narcissus. Zwischen ihn und das Grosse haben sich kleine Neigungen und Gehässigkeiten eingeschoben „mere secondary states of his soul's essence, little loves and little hates", die sein Wesen nicht aufnehmen können, und Sordello „erkennt im Sterben." „Untasked by any love his sensitiveness idled." Die grosse Liebe — sie fehlt auch Andrea del Sarto, genannt „Der fehlerlose Maler." Sein Werk ist vollkommen, doch mit keinem Bilde gelang es ihm, wie er sagt, „den Himmel zu ersteigen." Das ist seine Melancholie, die Melancholie des Unverführten, und er beneidet die anderen, deren so schwache Hand „ein Engel führt."

> Their work drop groundward, but themselves, I know,
> Reach many a time a heaven that's shut to me,
> Enter and take their place there sure enough,
> Though they come back and cannot tell the world.
> My works are nearer heaven, but I sit there.

I sit there, und alles Glück ist ein Emporschweben zu dem, was ergänzend uns vollkommen macht. Palma nennt es out-soul, die Seele ausser uns, was für Andrea Himmel bedeutet, und der junge adelige Priester Giuseppe Caponsacchi ruft „I too have seen a lady and hold a grace", nachdem ihn Pompilia, seine Madonna, um Rettung aus dem Hause ihres rohen Gatten gebeten hat. Die Gnade feiern sie alle, die Gnade eines grossen Augenblicks, Browning selbst in lyrischen Gedichten wie Christine, Evelyn Hope, u. a. Die wahrhaft Weisen aber sind die geprüften, die über den Augenblicken des Lebens schweben wie Dante's Heilige um ihren Stern — Abt Vogler, der Mannheimer Hofcaplan und Orgelbauer, der kluge Rabbi ben Ezra, der sterbende Johannes, der Gott als seinen Freund und Lazarus (An Epistle containing a strange medical experience of Karshish, the Arab Physician), der Gott als ein Wunder am eigenen Leibe erfahren hat. Aber auch Blougram ist weise, der zufriedene Bischof, dem sein Glaube allerhand sichert, das andere, die nichts sind, weil sie nicht Napoleon sein können, entbehren müssen — Ansehen in der Gesellschaft, ein Sitz im parliament, Aufnahme seiner Artikel in den besten Reviews, freie Zeit, sich mit den Classikern zu beschäftigen, gute Weine etc.

Browning's Religion ist ein vollendeter Egoismus. Browning ist religiös für seine Person, er empfindet die Religion wie etwas, unter dessen Schutz man leicht lebt, wie Rabbi ben Ezra, aber auch ein wenig wie Blougram. Er liebt in der Religion die Poesie der Liebe, Wunder und Gnaden. Ja, es scheint mir, als hätte ihm der Gedanke, ein Dante für sich selbst zu sein, nicht missfallen — ich verstehe wenigstens so seine direct religiöse Dichtung „Christmas' Eve and Easter Day." Er will da eine Vision

erleben selbst um den Preis einer verletzenden Unaufrichtigkeit. Die Bewunderer dieser Dichtung — es gibt deren viele in England — sind keine Psychologen, geschweige denn Künstler. Und doch glaubt Browning wahrhaft und ohne Scham an Wunder — aber als Dichter. Er glaubt an die Phantasie wie Baumeister Solness an seinen Willen — „the man's fantastic will is his law." Sie sind beides Autokraten — keine Aristokraten — und schlechte Dialektiker, und, wie man in Kreisen ausgesprochenen Gemeingefühls sagt, reactionär. Des Baumeisters Phantasie ist sein Wille und Browning's Wille ist seine Phantasie. In „The Return of the Druses" hat Browning ein Motiv gestreift, das an die „Kronprätendenten" erinnert. Fränkische Klugheit hat den Willen Djabal's gelähmt, den mystischen Willen eines Drusen, mit dem er sich zu einem Propheten emporglauben sollte, um sein Volk von Rhodus nach dem Libanon zu führen. Das Volk hält ihn für Hakeem, den Verheissenen, aber Djabal selbst bricht vor dem grossen Augenblicke zusammen. Doch in zwei anderen Dichtungen stellt Browning die Dichtung als ein Wunderwirkendes dar, in „Saul" direct und in „The flight of the Duchess" symbolisch.

Vor den sterbenden Saul wird der junge David gerufen. Mit der Harfe, um deren Saiten blaue Lilien gewunden sind, eilt der Hirt in das dunkle Zelt des schwermüthigen Königs und spielt ihm dort seine Lieder vor, Hirten- und Schnitterlieder, Hochzeitsgesänge und die Weise des Todes, alle Lieder vom kleinen und grossen Leben. Der König erwacht aus dem Schlafe, der in den Tod hinüberleiten sollte, und kniend zwischen den Knien des Königs, „like oak-roots which please, to encircle a lamb when it slumbers", spricht David die Worte vom kommenden Gott.

„The flight of the Duchess" ist sehr gewagt. Eine alte Zigeunerin symbolisiert hier die Poesie und bringt der Herzogin das Leben zurück, das Leben als Freiheit, die sie unter all' den Ceremonien ihres albernen Gatten und dessen Mutter, „the sick tall yellow Duchess", verloren hatte

Ja, Browning ist conservativ, reactionär, wenn man will, und das ist unschätzbar an ihm. Ihm ist ein Quacksalber lieber als ein Professor der Anatomie, ein Zauberer, wie das Mittelalter ihn hatte, lieber als ein Hypnotiseur und eine Kartenaufschlägerin lieber als ein Teleopath. Er liebt den Aberglauben und den Gaukler als lebendige Poesie; ein Zauberbuch konnte ihm mehr sagen als eine gothische Kathedrale, ein Menuet mehr als die neunte Symphonie, und ein zerschlissener Schnürleib, ein verrosteter Stossdegen, eine vergilbte Perrücke liessen ihn lebhafter für eine Zeit empfinden als die Gebäude, die sich ein Zeitalter für die Ewigkeit baute.

Er liebt aus Weisheit alles wesentlich Gedankenlose, die Freiheit, die keine Stimmen hat, die Dinge, die so leicht und anspruchlos sind, dass sie mit sich selbst spielen und immer in sich selbst zurückfallen, das Leben, wo es sich gewichtlos und unwichtig um sich selbst dreht wie ein Clown oder wie die Farben auf einem Domino, einem Ball, einer Jockeymütze und in den Falten des Kleides einer Serpentinentänzerin, er liebt die grundlose Schwermuth eines Menuets und die Lebensfreude des Rococo. Er liebt das Erledigte, alles, was wie ein Ballon schwebt und sich küsst wie gepuderte Lippen, und nur, um es an seine Gedanken binden, an seiner Leidenschaft entblössen zu können und um König alles Herrenlosen d. h. Gedankenlosen und Kapellmeister im Ballsaale des Lebens zu sein: King o' the current for a minute. Er liebt das Spiel, wo es Leben ist, und den Trug, wo er die Wahrheit bedeutet, das Theater, „the honest cheating.“

Zur modernen Naturwissenschaft hätte man ihn ebensowenig wie einen Seiltänzer zu einem preussischen Infanteristen bekehren können, und ohne Wunder im Leben wäre er sich wie ein Blinder im Theater vorgekommen oder wie einer, der in Kleidern schwimmen und schlafen muss. Browning mochte alles nicht, was zu seiner Phantasie Nein sagte, und wo er mit seiner Seele, seiner Freiheit, seinem Geben nicht mehr ankommen konnte, er mochte

also auch das emancipierte Weib nicht. Auch da ist er grossartig unmodern, und für ihn gibt es keine Frauenfrage, sondern nur die ewige Thatsache vom starken Manne und dem schwachen Weibe. Das Weib ist für ihn immer zunächst Object, Ding, Metrum seiner Phantasie, etwas, das bezaubert, d. h. lebendig, geliebt, gelitten und betrogen werden will:

> Be a god and hold me
> With a charm,
> Be a man and fold me
> With thine arm. (A woman's last word.)

Liebe ist Seelenbeschwörung, und der Mann ist der grosse Augenblick des Weibes, er, der sie erst zum Leben blickt. Dem Weibe gegenüber ist er Dichter und darum vollkommener Egoist. Und gerade deshalb ist er — in einigen kleinen Dichtungen, von denen ich später sprechen werde — tiefer in den Willen des Weibes gedrungen, als eine Legion von Rednern an Frauentagen vermöchten. Schliesslich können die Dinge nur an unserem Egoismus, dem Egoismus der Künstler, gewinnen, überhaupt erst werden.

Im Leben ist er vielleicht nie in einem leidenschaftlichen Verhältnisse zu einem Weibe gewesen — das Weib als Traum, als Sphinx hätte ihn einfach dumm gemacht. Er gehört zu den Menschen, die nur aus der Ferne Geist haben — wie alle Platoniker — und die jede Nähe gefährdet. Platoniker sind auch Menschen, die sich dem Leben am wenigsten verpflichten dürfen und brauchen.

Wer das alles überlegt, wird vor dem Gedanken an seine Liebe zu Elisabeth Barret wie vor einem wunderbaren Spiele des Schicksals halten. Es ist, wie wenn man ein Gedicht liest, das besser ist, als es Browning zu dichten vermochte. Browning ist hier wirklich ein Zauberer, beinahe so wie die Zigeunerin in The Flight of the Duchess. Seine Liebe zauberte wirklich aus der Seele der kranken und blassen Elisabeth Barret mit den grossen schwarzen rollenden Augen und dem kleinen spitzigen Munde, die dem

Leben so ferne, aus dem Lehnstuhle mit den vielen Polstern, ängstlich von ihrem Vater gehütet, den grossen Geistern aller Zeiten die Gedanken nachdenkt, alle wichtigen Fragen der Zeit in bilderreichen, aber schleuderhaften Versen wie ein vorlauter Elf beantwortet und so sicher ist in allem, was sie nicht kennt, aus der Seele dieses kleinen, halb gelähmten Dinges zaubert, sage ich, die Liebe des starken, im Leben so sicheren Browning die schönste Dichtung, die je ein Weib nach Sappho geschrieben, heraus — die „Sonnets from the Portuguese." Sie bedeuten ein Schicksal, und der es beschwor, feiert in Versen den Augenblick. Diese fünfzig Sonette der Elisabeth Barret-Browning sind das einzige grosse Ereignis im Leben Browning's.

Die Dichtungen, von denen ich bis jetzt sprach, sind vorwiegend lyrisch. Diese „Men and Women" sind selbst alle Lyriker, Lyriker ihres „fruchtbaren Momentes." Sie sagen direct, was jeder andere Lyriker indirect durch Festhalten einer fruchtbaren Stimmung sagt. Das ist noch nicht grosse Kunst, und Browning wäre nicht der grosse Dichter, wenn er sich dieses „fruchtbaren Momentes" als eines Kunstmittels nicht bewusst gewesen wäre und mit ihm an Menschen nicht „versucht" hätte, wie ein Chemiker mit einer Säure an einem zusammengesetzten Körper es thut. Ich denke da an seine wirklich bedeutenden Dichtungen wie „Pippa passes", „In a Balcony", „In a Gondola", „Andrea del Sarto", „James Lee's Wife", „Pompilia", „A Soul's Tragedy',' „The Statue and the Bust."

Pippa passes — ich muss doch den Inhalt skizzieren. Pippa ist Arbeiterin in der Seidenspinnerei zu Asolo. Sie ist beinahe noch Kind und hat Vater und Mutter nie gekannt. Eine Kammer in einer Hütte gehört ihr, viele Lieder weiss sie, und die Sonne hat sie umsonst und ihre Träume. Es ist Neujahrsmorgen, der Morgen des einzigen freien Tages für die Seidenspinnerinnen, und Pippa will ihn geniessen. Da sie sonst nichts hat, so will sie ihre Träume ausgeben und so das Glück anderer haben, das Glück der Liebe Sebald's zu Ottima, der stolzen Gattin des alten

Luca, der Liebe Jules' zu Phene, die heute getraut werden sollen, der Liebe Luigi's zu seiner alten Mutter, der Liebe Monsignore's zu Gott. So denkt sie und verlässt am Morgen ihre Kammer und will den ganzen Tag nicht zurückkommen. Sie will bei Ottima's Villa, bei Jules' Atelier, bei Luigi's Thurm vorbeikommen und abends noch vor Monsignore's „duomo" halten.

Es ist noch Morgen. Sebald sitzt mit Ottima in der Laube. In der Nacht haben sie Luca, der immer lästiger wurde, ermordet. Sebald ist ein deutscher Musiker und bereut die That. Doch Ottima ist stark, sie gibt ihm Wein und drückt ihn an die halb entblösste Brust und macht ihn geil. Er nennt sie seine Königin, die „gross in der Sünde" ist. Da geht Pippa vorbei und singt ein kurzes Lied, das endet mit:

God 's in heaven,
All 's right in the world.

Sebald packt furchtbare Angst, Ottima erscheint ihm jetzt gemein wie eine Dirne mit ihren schlaffen gesättigten Zügen um Mund und Augen, er stösst sie von sich, und das Bewusstsein des Verbrechens fällt auf seine Seele wie „ein grosses Wasser."

Es ist Mittag. Jules führt Phene vom Altar in sein Atelier. Er hält sie für eine vornehme Griechin, die an seinem Werke geistig theilnehmen werde. Doch er ist betrogen worden. Phene ist ein Modell, das für wenige Scudi jungen Künstlern ins Atelier und ins Bett zu kommen gewohnt war. Sie hat nie über sich verfügen dürfen. Auch jetzt musste sie sich eifersüchtigen Collegen als Werkzeug der Rache hergeben und durch gefälschte Briefe Jules an sich locken. Die Briefe schmeichelten seiner Eitelkeit. Jules und Phene sind bald verlobt, und nach der Trauung soll Phene durch Recitieren eines räthselhaften Gedichtes sich und die Rache der Collegen zu erkennen geben. Sie ist so dumm, sie kann ja weder lesen noch schreiben und besitzt nur viel Seele und viel Liebe zu Jules. Sie thut, wie ihr geheissen wurde, und bittet nur

mit den Augen stumm um ein Wunder. Doch Jules ist hart, er will sie von sich stossen — da geht Pippa vorbei und singt eine Ballade von dem Pagen und seiner Liebe zur Königin Cornaro. Warum soll ich nicht die Königin sein und den Pagen, die arme Phene mit den vielen Sünden und dem grossen Glauben an mich, zu mir emporheben! Ihre Seele wird sich um ihn ranken und die Sünden werden wie abgetragene Kleider von ihr fallen. Wie Phene selbst sagt:

You creature with the eyes.
If I could look for ever up to them
As now you let me—I believe all sin,
All memory of wrong done, suffering borne
Would drop down, low and lower, to the earth,
Whence all that's low comes . . .
. . . keep me so
Above the world.

Es ist Nachmittag. Luigi geht mit seiner Mutter in den Thurm. Luigi ist ein Verschwörer, er soll nach Wien und Kaiser Franz ermorden — das Loos hat ihn getroffen. Doch er liebt noch mehr als die anderen die Erde, er ist ein Dichter, der keine Verse schreibt, er liebt all das Bunte und Viele und soll sich einem Ideale opfern! Wunderbar tief sagt er zur Mutter:

Voluptuousness, grotesqueness, ghastliness
Environ my devotedness as quaintly,
As round about some antique altar wreathe
The rose—festoons, goats' horns and oxen's skulls.

Da geht Pippa vorbei und singt ein Lied von einem guten Könige alter Zeiten. Solche Könige gibt es nicht mehr, ruft Luigi, drückt der Mutter schnell die Hand, eilt hinaus — seinem Rufe nach.

Es ist Abend. Monsignore hat für die Seele seines verstorbenen Bruders gebetet und fragt jetzt dessen Intendanten nach den hinterlassenen Gütern. Der Bruder hatte viel in seinem Leben zusammengestohlen, und der Intendant war darin sein Meister. Er hatte die Erbin der Güter seines Herrn beiseite geschafft, um später einmal ein leichtes Spiel zu haben. Monsignore fragt ihn jetzt

nach dieser. Sie lebe ja noch, antwortet der Intendant, sei Arbeiterin in der Spinnerei, heisse Pippa und singe immer Lieder. Man könne sie leicht aus dem Wege räumen. Ein Engländer, der hier lebt, will sie als seine Maitresse mit nach Rom nehmen, und dort gingen solche Wesen gewöhnlich nach drei Jahren unter. Monsignore möge ihn nur mit einer — schon beiseite gelegten — Baarschaft über die Alpen entwischen lassen, alles andere gehöre dann Monsignore oder der Kirche. Monsignore mag das vielleicht schon als practicabel einleuchten, da geht Pippa unten vorbei und singt ein Lied von ihrer Verlassenheit — Monsignore ruft die Wache und lässt den Intendanten verhaften.

Man versteht das Drama — a lyrical mask, wie es Gosse nennt — aus der gedrängten Inhaltsangabe. Pippa ist hier der grosse Augenblick im Leben einiger Menschen. Die Menschen empfinden ihn in sich selbst — als ihr Gewissen, ihre Erlösung. Im Kunstwerke ist er abstrahiert. Wie eine Musik, die plötzlich einfällt! Pippa ist auch thatsächlich nichts anderes als Musik, die Lieder selbst, die sie singt. Browning symbolisiert das so schön, indem er sie als arme Spinnerin darstellt, die nichts ihr eigen nennen kann, nicht einmal Eltern. Nichts Fremdes greift in ihr Leben, und darum gerade kann sie den anderen das Schicksal bedeuten wie die Musik, die nichts ist und alles bedeutet, schicksallos allen Schicksal ist. Pippa ist der grosse Augenblick, unter dem die Masken fallen — Sebald, Jules, Luigi, der Monsignore werden ihn kurz Pippa nennen und doch wird jeder ein eigenes sich darunter denken, so wie man es bei der Musik thut.

Was hier ein Lied schafft, wirkt anderswo — ein Missverständnis. Man lese „In a Balcony“: Die alternde Königin liebt ihren Minister Norbert. Kein Wort verräth ihre Neigung. Norbert selbst und seine Geliebte vermöchten es nicht zu ahnen. Sie ist ein Schatten ihrer Krone, denken alle, und wird zum Ahnenbilde altern und dann im grossen Saale neben ihren Vätern hängen. Ein Missverständnis zwingt die Königin zum Geständnisse — sie glaubt sich

nämlich von Norbert widergeliebt — und siehe, der „Schatten“ hat auch ein Leben, so bunt, tief, verzweigt, so menschlich wie die anderen, die keine Krone tragen.

Wir täuschen uns in den Menschen, wenn wir sie nicht an einem grossen Augenblicke geprüft haben, und die Menschen betrügen sich oft selbst, wenn sie nicht zu horchen wissen — wie Andrea del Sarto, der vielleicht gerne auf die grosse Kunst verzichtet, wenn er an seine vollkommene Lucretia denkt. Sie ist sein Besitz, sein Vorzug vor anderen — auch vor Raffael, Leonardo, denkt er. Er nimmt alles im Allgemeinen, auch seine Frau, und das Leben geht so besonders vor, an den Kronen vorbei und über die Gemeinplätze hinweg, und die „vollkommene“ Lucretia folgt dem Pfiff ihres Vetters, der unten vor dem Fenster steht. Sie muss alte Schulden zahlen — sagt sie, und man weiss, womit sie begleicht. Doch Andrea del Sarto wird allgemein bleiben und die Hörner nicht fühlen, die ihm Lucretia, sein Vorzug vor anderen, das Besondere seines Schicksals, aufsetzt.

Der grosse Augenblick kommt jedem, oft war er da und die Menschen versäumten ihn oder wussten ihn nicht zu packen. Den ganzen Tag lang sitzt die junge Frau eines ungeliebten Gatten am Fenster und Herzog Ferdinand reitet vorüber. Sie sehnt sich nach ihm, und er möchte zu ihr, und sie wissen es beide und können nicht helfen. So folgt ein Tag dem anderen, die Frau und der Herzog altern und haben sich nie besessen. Sie sass am Fenster und er ritt vorbei. Da lässt sie Luca della Robbia kommen, er soll sie in Stein hauen, so wie sie am Fenster sass und auf den Augenblick wartete, und Herzog Ferdinand thut das Gleiche, nur sollen er und sein Pferd in Erz gegossen sein, so wie er war, wenn er vorüberritt, und fortan soll die Marmorbüste vom Fenster aus nach der Erzstatue auf dem Platze draussen blicken. Der Augenblick, den zwei im Leben nie genossen haben, lebt in der Kunst als Ewigkeit fort . . . „The Statue and the Bust.“ Man lese auch „Youth and Art.“

Der Augenblick kommt, und der Mensch wird an ihm ganz anders. Chiappino in „A soul's tragedy" hat sich in ein Schicksal hineingeträumt, und das Leben will es nicht acceptieren. Er will unterschieden und ausgewiesen sein, er rühmt sich, verkannt und ungeliebt zu sein, ausgeschlagen zu sein, wenn er mit den Glücklichen zugleich wirbt, und weil das Leben ihn thatsächlich noch nicht gebraucht hat, so ist es ihm leicht, in den Träumen der Held zu sein. Doch er irrt sich, das Leben meint zufällig ihn, und Chiappino folgt, vergisst allmählich seinen Traum und wird Bürgermeister. Er ist ein anderer Hamlet, beinahe eine Parodie auf ihn wie der „russische Hamlet" Turgenieff's. Als wenn den Dänenprinzen nach fünf Acten und so vielen Monologen zufällig das unvergiftete Florett träfe, er nicht stürbe, sondern König würde und aus Staatsraison Claudius königlich bestatten müsste! Chiappino ist ein corrigierter Hamlet, Eulalia, seine Ophelia, wird nicht wahnsinnig, sondern gewitzigt und weiss über die Männer zu sprechen. Chiappino bewegt sich vom fünften in den ersten Act, und wo Hamlet stirbt, ist er vielleicht schon Familienvater. Mich wundert immer, warum noch nie ein Dramatiker versuchte, eine Tragödie zu schreiben, die mit dem fünften Acte sozusagen beginnt und den Helden alle Acte der Reihe nach bis zum ersten — erniedrigt. Es braucht gar keine Tragikomödie zu sein, das wäre ja platt. Eine wahre Tragödie mit Katastrophe und „Erhebungen" allerdings anderer Art, eine Tragödie so wahr wie das Leben! Es gibt schliesslich sehr viele solcher Helden. Browning kam dem in der Idee sehr nahe, sein Verständnis für die Technik reichte überhaupt nur für einen Act aus. Im Romane sind solche Helden ja nichts Seltenes. Man denke an Jacobsen und Turgenieff. Aber Romane beweisen für Dramen bekanntlich gar nichts!

Der Augenblick ist einmal dagewesen — als Liebe in den ersten Jahren der Ehe etwa — und plötzlich bleibt er aus. Und das Leben ist wie ein Stillehalten vor Erinnerungen, ein müdes Zu-Ende-Denken dessen, von dem man nicht weiss, wie es zu Ende kam, ein Ausbreiten der

Arme in die Leere, ein Legen kalter blasser Hände an ausgebrannte Herde, wie ein Gedicht, zu dem man die letzten Strophen, wie lose Verse, zu denen man die Reime nicht mehr finden kann. Browning hat nichts Feineres geschrieben als „James Lee's Wife", neun Gedichte, welche die Stimmungen einer enttäuschten Frau in verschiedenen Situationen sammeln.

Für mich ist es die Tragödie seiner Frau, vielleicht ist es die Tragödie der Frau überhaupt. Diese schildert zunächst — hier und in anderen Gedichten wie „Any wife to any husband" — die Stimmung der Frau, wenn sie sieht, dass ihr Körper nicht mehr halten kann, was ihre Seele heimlich und ihre Augen offen sich immerfort versprechen, wenn sie fühlt, dass die Augen ihres Mannes von ihr abirren. „Du schaffst mit den Augen", sagt Phene zu Jules am Tage der Hochzeit, und nach zehn Jahren wird sie vielleicht vor dem Spiegel stehend denken: Du nimmst mich nur mit den Blicken deiner Augen, die nicht mehr auf mich sehen; was du mir nicht schenkst, das entziehst du mir zugleich, ich glühe ab wie eine Lampe, wenn man die Leitung unterbrochen hat, und mein Schicksal ist, die Augenblicke zu verlieren, an denen ich ewig brennen zu können glaubte . . .

Die Schicksale des Weibes sind die Augenblicke des Mannes . . . Das geht tiefer, als Browning auszudenken vermochte. Der Mann Browning's, der Mann überhaupt lebt in Augenblicken, er abenteuert und entgeht dem Schicksal, er schweift und verliert seinen Gott nicht, er kann rücksichtslos sein, ohne zu zerstören, unverantwortlich sein und zugleich verehren, er unterscheidet und wählt, er vermag sich zu theilen, ohne sich aufzugeben, und weil er immer wird, so darf er widerrufen und sich widersprechen. Der Mann hat die Götter geschaffen, die Ideale und die Spiele, die Festtage . . . Er vergisst und empfindet den Wechsel wie Masken, die über seine Seele kommen und von ihr wieder fallen. Das Weib ist seine Schöpfung, Blake sagte, seine Emanation. Nicht nur Phene fühlt sich

unter seinen Blicken wie der Rohstoff, der sich formen soll . . . Es ist ein Ding im Glück, höchstens noch Sklavin oder Gedicht, es vergeht wieder . . . in lyrischen Gedichten. Es definiert sich erst, wenn es verlassen ist, d. h. der Instinct, auch verlassen werden zu können, — der Mann kann nicht verlassen werden — dieser Instinct macht es erst zum Gegensatze, er macht es erst selbständig. Das Weib ist auf dem Umwege des Mannes selbst geworden. Es schuf die Erinnerung, das Bewahren, es ist immer bei sich selbst zu Hause und baut keine Tempel in der Ferne. Noch nie hat ein Weib einen Gott geschaffen, und die Abenteurerin nennt man Dirne. Es ist näher seinem Mittelpunkte, sagt Maeterlinck irgendwo, es ist immer nur Mittelpunkt, es kann überhaupt die Oberfläche nicht begreifen, und die Frauendichter haben nie Stil. Das Weib verliert sich nicht, ist immer ganz, es muss alles auf sich beziehen und schafft keine Symbole. Nichts fällt von ihm ab, wenn es von etwas erreicht wird. Es empfindet seine Seele immer im Körper und im Leiden und nicht wie der Mann im Ideale und seinen Thaten. Auf den Festen der Freude herrschst es nicht und im Jubel verstummt es oder ist masslos. Die Metaphern seiner Seele färbt es an den Farben seines Körpers oder der Liebe des Mannes. Es ist immer nur „stark wie der Tod", und seine Schwäche ist unfruchtbar. Es hat die Idee des Schicksals hergegeben, und wenn es wahr ist, entkleidet es sich. Die Wahrheit des Philosophen ist immer die letzte Wahrheit eines Dinges, und die letzte Wahrheit des Weibes ist das Schicksal, und die letzte Wahrheit des Mannes er selbst oder Gott oder überhaupt ein Ideal. Was ich da sage, habe ich in anderen Worten schon bei Shelley und bei W. Blake gesagt, als ich von Prometheus und Asia und von Los und Enitharmon sprach. Die Wahrheiten einer Philosophie wären schlechte und halbe Wahrheiten, wenn sie das Leben des Salons und der Strasse nicht bestätigte, und eine Heroine Balzac's kann der Idee Enitharmon nicht widersprechen, und die besoffene Hure, die nachts in die Gosse taumelt, kann die

Gedanken eines Coleridge, der Opium trank, nur erhöhen. Und Browning hat sich mit und trotz seiner Dichtung auch nur diesen einfachen mystischen Urgründen nähern können. Ja noch mehr, er selbst erklärt uns vollständig mit dem, was er vom Menschen nur ahnte, das Wesen seiner Kunst, der Dichtung überhaupt. Die letzte Wahrheit des Weibes ist das Schicksal, sagte ich, und die letzte Wahrheit des Mannes er selbst, sein Gott oder sein Ideal. Und Browning, der Abenteurer, sprach nur vom Manne und nur von der Frau. Er ist der männlichste der Dichter, aber lange noch nicht der menschlichste. Er schrieb nur Dichtungen vom Manne und von der Frau, aber niemals vom Menschen, von jenem zusammengesetzten Wesen, dessen Gott sich im Schicksale deutet, dessen Ideal sich am Leben bricht und dessen Wille am Weibe sich schwächt. Der Mann allein hat die Freiheit des Abenteuers und der Maske und das Auf- und Abblühen im Augenblicke; der Mensch allerdings die Gebundenheit des Schicksals, aber auch die Grösse seines Hasses, seines Leidens und seiner irdischen Ewigkeiten und Künste. Der Mann als Mann ist vielleicht immer nur Abenteurer, sein Leben ein Fallen von Masken, zum Menschen macht ihn das Weib und das Schicksal. Und noch etwas! Der Mensch Browning's kann nicht nackt sein. Der Abenteurer ist überhaupt nicht nackt. Ob nun die Menschen Browning's nach ihrem Ideale abenteuern und den Körper wie eine Hülle empfinden, oder ob sie sonst einen bedeutenden Augenblick erleben und irgend ein Stelldichein auf dem Balkon oder in einer Gondel haben, sie lieben auf die eine oder andere Art in Kleidern. Das Schicksal findet uns immer nackt, wir bedecken unsere Blösse mit plötzlichen wahnwitzigen und unnützen Gebärden, und es reisst uns doch den elenden Lappen weg, der Augenblick und das Ideal treffen uns angezogen, und wir lassen fallen. An den Platonikern ist immer etwas verhüllt, vielleicht gerade das, womit sie sich gegen das Schicksal wehren. Das Weib, dieser ewige Träger des Schicksals, findet uns nackt, und die Frau uns in Kleidern, d. h. nur wenn wir nackt

sind, nennen wir es Weib, sonst aber Frau. Wenn wir nun vom Menschen sprechen, von dem Wesen also, dessen Thun und Rhythmus der Mann und dessen Leiden und Farbe das Weib ist, so meinen wir ihn nackt. Der Mensch ist immer nackt, der Mensch der Tragödie z. B., und die Helden Browning's sind Männer und Frauen. Ich kann darauf nicht genug Gewicht legen. Ich werde Browning in mir immer an dem erkennen. Es ist für mich in dieser Art einzig. Seine ganze Dichtung ist für mich die Darstellung von Menschen, die sich ausziehen wollen, die Masken ablegen müssen:

Let us be unashamed of soul
As earth lies bare to heaven above.

Oder der Dichter kommt diesen Menschen als Liebe, als Ideal und reisst ihnen die Kleider vom Leibe. Ja, man kann sagen, diese Menschen sprechen sich die Kleider ab, und die kleine und tiefe Tragödie von James Lee's Frau ist, dass ihr kein Augenblick kommt und sie auszieht, und ihre Worte kommen leise und langsam, gleichsam widerwillig und aus der Entfernung, wie durch viele, viele Schleier.

Schicksal und Masken! Es sind nur zwei Worte für zwei Sympathien, für die zwei moralischen Anschauungen des Menschen von Nothwendigkeit und Zufall, Ewigkeit und Augenblick, Welt und Gott. Die Idee des Schicksals ist das moralische Product des vollen Menschen, die Idee des Zufalls das moralische Product des einseitigen Menschen, dessen andere Seite immer das Ideal oder Gott oder sonst etwas Unfassbares ist. Die Idee des Schicksals, das Schicksal selbst, hat sich der Willensmensch geschaffen, der Heide, der sinnliche Mensch, der Künstler. Mit dem Schicksale hat er sich nothwendig erklärt, d. h. er hat sich nothwendig erklären müssen, sich als den Anfang erklären müssen, weil er das Andere, Werk und Weib, nothwendig und als sein Ende fand. Frei und gottlos ging er eines Tages aus, suchte ein Spiel und fand ein Werk, suchte die Liebe und fand ein Weib, suchte den Zufall und fand sein

Schicksal, suchte ein Erlebnis und fand einen Spiegel. Er war gedeutet, ohne an Gott zu denken. Er war mit einem Willen ausgegangen und hatte zwei nach Hause gebracht, und zwischen ihn und das Andere trat das Gesetz, und er nannte es Form. Seinen Rausch hatte die Ernüchterung bitter gemacht, sein Sehnen war an der Verzweiflung gefallen, seine Hoffnung war bleich geworden an der Enttäuschung, seine Lust wurde plötzlich sehend an den letzten Resten des Hasses, die am Grunde aller Freudenbecher wie ein beschmutztes Stück eines Spiegels und im letzten Begehren des Weibes liegen, sein Wunsch hat sich am Unmöglichen gestaut, und das Unmögliche wurde wahr und möglich als Schicksal, und was seine Masslosigkeit nicht ausmessen konnte, gibt ihm als Schicksal Masse. Seine Seele war gedeutet, ohne an ein Ideal zu denken, und zwischen ihn und das Andere trat der Rhythmus in den Wellen von Licht und Schatten, Willen und Weh, und er besang seine Liebe in den Farben des Leides, und seine Verse fallen und steigen. Was er von nun an hervorbringt, ist nur Form und kann immer die Schönheit sein, und es wurzelt in zwei Gesetzen, im Gesetze des Gedankens und des Stoffes, seiner Linien und der Farben, um welche diese buhlen, im Gesetze des Willens und des Schicksals, der Geburt und des Todes, im Gesetze der beiden Geschlechter. Wenn Dichter die Worte dieser Menschen reden, so sind diese Worte wie in die Liebe getaucht, in die Liebe zum Anderen. Was wir Metaphern nennen, sind nichts anderes als geliebte Worte, Worte, die in den Armen irgend eines Grossen, der Schönheit, der Liebe, des Gedankens, des Schweigens, lange gelegen sind, oder Worte, die am Dichter gezeugt sind, als wäre dieser das Weib, das irgend ein grosser Sinn liebt.

Schicksal ist der höchste Ausdruck für die moralische Cultur. Ich habe an anderer Stelle gesagt, Cultur im allgemeinen schöpfe Menschen auf der Erde schon aus, nun und das Schicksal thut doch nichts anderes, als dass es die Seele ausschöpft, erschöpft. Im tragischen Tode hat sich

die Seele an das Schicksal abgegeben, dem Schicksale vergeben. Es ist, wie wenn man Wasser aus einem Behälter in den anderen fliessen liesse, das Schicksal hat es geleitet! Die Cultur bildet an uns, und das Schicksal kann uns nicht mehr geben als die letzte Form, die letzte Bildung. Dank seinem Schicksale ist der Mensch in jedem Augenblicke und trotz jeden Augenblickes ewig. Er *ist* überhaupt erst. Er ist organisch, gewachsen, natürlich und feiert das Wachsen, die Natur, die Erde, sich selbst — über die Götter hinweg. Er ist Herr und gründet sich sein Grab im Schicksale, wie ein Fürst seine Gruft in dem Schlosse, in dem er gelebt hat. Das Schicksal war des Menschen Cultur bei den griechischen Tragikern, seine übermenschliche Grösse und sein unbändiges Lachen bei Shakespeare — Falstaff ist eine beinahe göttliche Parodie auf das Fatum — seine heitere Nothwendigkeit bei Goethe.

Die Idee des Zufalls, sagte ich, ist das Product des einseitigen, seiner Schranken bewussten Menschen. Sein Ideal, sein Gott, sein Glück ist seine andere Seite, seine Schrankenlosigkeit. Auch er hat ein Schicksal, es ist aber von vornherein genannt und ausgedrückt, der zufällige Ausdruck seines Gottes, seines Ideals, seines Glückes. Das Ideal — wählen wir dieses kürzeste Wort — entwaffnet die Erlebnisse des Menschen und macht die tausend Spiegel des Lebens blind. Es zeichnet oder panzert die Seele des Menschen, und das Leben kann keine anderen Zeichen mehr auf sie schreiben oder splittert an ihr ab. Der Seele kann nichts geschehen, das ihr und dem Ideale nicht zugleich diente — der Tod des Mystikers ist der letzte Dienst, den das Leben seinem Ideale erweist, und der Tod jenes Jünglings in Browning's „In a Gondola“ ist nur wie der letzte Vers in einem schönen Gedichte, die letzte Welle in einem schönen Schweben. Das Schicksal dient nur dem grossen Leben und auf dem Umwege des grossen Willens dem kleinen.

Schicksal und Vorsehung — es sind nur Verhältnisse,

Sympathien in der Naturwissenschaft des Übersinnlichen zwischen dem Willen des Menschen und dem des Lebens einerseits und zwischen der Seele und dem Ideale andererseits. In dem einen Falle ist der Wille der Natur entwachsen und wird ihr zurückgegeben, in dem anderen ist die Seele aus dem Ideale gefallen und wird in sie zurückgefangen. Doch was streiten wir uns um Begriffe, sie machen ja doch nur todt! Die Seele beider mag dasselbe erleben, sie wird sich aber anders ausdrücken, den Dingen aufdrücken, und auf das und immer nur auf das allein kommt es an. Sie sind beide Egoisten: der Willensmensch auf eigene Kosten, auf Kosten der Natur, und der Idealist auf Kosten seines Ideals, der Priester auf Kosten seines Gottes. Der Seele des Idealisten können sich die Dinge nur mit ihrer Oberfläche zukehren, weil sie in sich selbst, im Ideale und in Gott, die Gründe für sie birgt. Der Idealist empfängt von den Dingen nur den Schein, den Augenblick, das, was ihm von ihnen zufällt, ihren Zufall, er selbst trägt in sich ihr Wesen, ihr Gesicht, ihre Dauer. Die Dinge können sich nur als Abgüsse seiner augenblicklichen Seelenregungen und Seelenstellung mit seinem Leben verbinden. Seine Seele ist das ewige Modell, an dem sich die Zufälle des Lebens abdrücken. Das Leben dieser Seele ist ein Eilen durch die Nacht dem Tage zu, und die Augenblicke begleiten sie wie ein Zug brennender Fackeln, und die Zufälle werfen Masken über sie und nehmen sie wieder ab. Und die befreite Seele sieht auf ihre Erlebnisse herab wie auf eine gehäufte Masse erloschener Fackeln und gebrauchter Masken, und sie wird sprechen wie Giuseppe Caponsacchi, der adelige Priester und echteste Held Browning's:

> I knew myself was passing swift and sure,
> Whereof the initiatory pang approached,
> Felicitous annoy, as bitter sweet
> As when the virgin-band, the victors chaste
> Fell at the end, the earthly garment drop
> And rise with something of a rosy shame
> Into immortal nakedness.

Wie geben sich nun diese Idealisten dem Augenblicke, ihren Erlebnissen, uns kund? Im allgemeinen sind es die Platoniker, alle vorwiegend intellectuellen Menschen, geistige Egoisten, Menschen, die mit den Gedanken vorwegnehmen, über der Situation oder zum mindesten auf ihr, wie die Schauspieler auf der Bühne, stehend, das Leben als Situation und Bühne empfindende Menschen, ehrgeizige Dilettanten und heitere Streber — die Menschen Browning's sind alle Dilettanten ihres Ideals und Streber ihrer Seele, sie geizen mit der Ehre ihrer Seele. Es sind Abenteurer jeder Idee, Patrioten irgend eines Vaterlandes. Sehr tief und fein sagt in Pippa passes die Mutter zu Luigi, dem Verschwörer:

> Well, you shall go. Yet seems this patriotism
> The easiest virtue for a selfish man
> To acquire; he loves himself—next, the world—
> If he must love beyond,—but nought between;
> As a shortsighted man sees nought midway
> His body and the sun above.

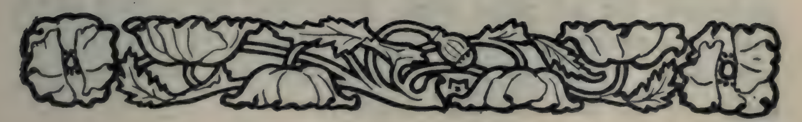
Wahrlich, diese Mutter hat ihren Sohn erkannt! Sie spricht hier nicht allein als die blinde alte Mutter, die sie ist, sie spricht wie die Erde, die Luigi neben seinem Ideale so liebt, sie spricht wie das Schicksal, gegen das ihn sein Ideal feit. Von wem anderes haben wir die Fähigkeit, einem Schicksale zu begegnen, als von unseren Müttern, vom Weibe überhaupt; es zieht den Menschen zurück immer nur mit den Armen einer vergessenen Mutter und verstossenen Geliebten und nicht wie die Frau, von der wir uns haben scheiden lassen. So wie diese Mutter ihren Sohn, so blickt die Erde den Abenteurer an, wenn er nicht ihre Blumen, die Rasenflächen und die Schatten an ihren Quellen, sondern nur den rothen Schein der Sonne wie einen Feuerguss sieht, the sun above — man denke an das prachtvolle Bild des grossen deutschen Malers: Der Abenteurer. Aber etwas kann die Erde nicht vernehmen, Luigi's Mutter hat es von ihrem Sohne gehört, aber auch nicht verstanden: den ganz stillen Schmerz des Idealisten,

entwachsen zu sein, voreingenommen, dem Schicksale und der Liebe, mit der wir uns ihm verpflichten müssen, genommen zu sein, über das Schicksal, über die Mutter, über das Weib und die Träume der Erde hinaus zu sein . . . Browning hat das einigemale ausgedrückt, es ist sein ewiger Ruhm. (Man vergleiche übrigens Byron's Cain und die Mutterscene in Hamlet mit diesem dritten Acte in Pippa passes.) Vielleicht ist das die tiefste Tragödie in Euripides selbst, dass er, der Sohn der grossen Tragiker und das Pflegekind des Sokrates, wusste, dass Alles, was da seine Menschen als Schicksal aufnehmen, aufnehmen müssen, nur Masken sind, und daher reden sich seine Menschen mit ihrer Dialektik, die eigentlich die Dialektik des Dichters und seines weisen Meisters ist, das Schicksal aus und tragen an ihm so unwillig, wie einer, der in Masken arbeiten, lieben und krank sein muss.

Ich schliesse! Schicksal und Masken — noch einmal, es sind nur Ausdrücke für zwei Sympathien. Und die Sympathie — ich sage nicht Mitleid, Mitleid ist eine ganz schlechte Übersetzung von Sympathie — die Sympathie nun ist nichts anderes als ein Mittel, Recht zu haben. Die Fähigkeit, ein Schicksal zu erleben, gibt uns ein Recht auf das Wesen der Dinge, ihre Geburten, ihr Sein, sie gibt dem Menschen den Hintergrund seiner Liebe und des Weibes, das Relief seiner Erlebnisse. Die Fähigkeit, Gott und ein Ideal zu erleben, macht den Menschen vorhergesehen, sie nimmt ihm den Hintergrund, und die Erlebnisse entfallen dem Menschen wie Stücke eines zerbrochenen Glases seiner Hand, sie gibt ihm nur das Recht auf den Schein der Dinge, ihren Augenschein und Ausdruck, nicht auf ihr Schweigen, ihre Zurückgezogenheit und das Weib, sondern auf ihre Worte und die Frau. Noch nie hat ein Mensch in den Tiefen geabenteuert, und noch nie hat ein Abenteurer sein Ideal nicht erreicht, und wenn es der letzte bewusste Augenblick vor dem Ende war, so hat er diesen Ewigkeit genannt.

Zwei verschiedene Arten von Menschen sind es, von

denen ich sprach. Der Fatalist vermittelt zwischen ihnen. Das Schicksal erlebt er als Vorsehung, und im Leben lebt er sein Ideal. Er ist der Romantiker des Fatums und der Classiker der Marionetten. Browning selbst hat mit vielen Dichtungen nach ihm hingeneigt, und das Persönlichste an Maeterlinck scheint mir ein ideeller Fatalismus zu sein, wie bei Euripides.





STIL.

EIN DIALOG.

PERSONEN: Ralph, ein Engländer; Walter, ein Deutscher.
ORT: Eine Studentenwohnung in der Highstreet, Oxford.

Ralph: Wartest du schon lange? Ich war im Theater.

Walter: Das ist ja ein Wunder; du willst ja sonst nichts davon wissen. Ich komme dir adieu zu sagen. Ich fahre morgen for good.

Ralph: Wohin?

Walter: Zunächst nach London.

Ralph: Da können wir uns noch einmal aussprechen. Wir waren so nicht lange zusammen. Damit ich aber nicht vergesse, du bist mir noch etwas schuldig, eine Begründung! Überhaupt ich habe dich noch um manches zu fragen. Du hast ein merkwürdiges Geschick, den Gründen zu entgehen.

Walter: Bitte aber schnell, ich habe nicht viel Zeit.

Ralph: Als ich dir gestern meinen Essay über Schiller's Philosophie vorlas, sagtest du, ich sei eigentlich ein Deutscher, mir fehle nur noch der Doctor. Dann kamen Bekannte, ich musste unterbrechen und konnte dich nicht fragen: inwiefern. Schliesslich ist es ja nicht so wichtig, und wie du weisst, bin ich nicht eitel. Aber weil wir so bald nicht mehr zusammenkommen werden, so kannst du dich darüber auslassen. Wenn es auch schon spät ist! Der Thee ist gleich fertig, und hier sind Cigarretten.

Walter: Danke, die amerikanischen rauche ich nicht Du seist ein Deutscher, soll ich gesagt haben . . . Ja, ich weiss schon, wie ich das meine . . .: Du bist ein Schwärmer und ein Logiker und befindest dich dabei ganz wohl.

Ralph: Du bist komisch. Schwärmen denn die Engländer nicht? Von ihrer Logik zu sprechen, wäre doch überflüssig.

Walter: Gewiss! Aber wenn die Engländer schwärmen, so brauchen sie nicht die Logik, um nüchtern zu werden. In ihrer Schwärmerei selbst ist viel Logik. Der Deutsche kann immer noch zwei Stunden in den Wolken schweben, nachdem er zwölf Stunden am Karren gezogen hat. Er macht immer Ausnahmen. Ja, er muss sich selbst als Ausnahme empfinden, sonst ginge es gegen die Regel, meint er.

Ralph: Ob ich das nun verstehe oder nicht, wie ich dich kenne, verlangst du das nicht immer, aber was hat das mit mir zu thun?

Walter: Ich sehe schon, ich muss dir anders kommen. Du liest viel, mein Lieber! Ohne Buch sieht man dich überhaupt nicht. Du liest, wie junge Mädchen lieben, wenn niemand von ihrer Liebe etwas wissen darf, und sie darum nur lieben können, weil andere nie etwas davon erfahren. Du bist zu beneiden. Es steckt viel ewige Jugend in dir. Es ist so schön, immer bei einem Dichter sein zu können und an ihm leicht zu werden. Wenn du Ödipus oder Hamlet liest, bist du im Haine von Kolonos oder wandelst auf der Terrasse von Hölsingör, über welche die Nebel schleichen, wenn das Meer schweigt, und kommst du dann zu uns zurück, so bist du stumm und thust, als ob dir gar nichts geschehen wäre, und du hast deinen Traum vergessen, wie einer, der vor Mitternacht geträumt hat. In solchen Dingen bist du gewissenlos wie ein Kind und überhaupt jemand, den man nicht fragt. Sonst aber treibst du Literaturgeschichte, vergleichst die Motive, zählst die Verse, notierst die überzähligen Silben, nennst das alles Wissenschaft und exact dazu. So bist du Schwärmer und Schul-

meister, gewissenlos und kleinlich. Du erinnerst mich immer an den betrogenen Ehegatten, der zwei dicke Bücher über die Psychologie des Weibes schrieb, oder an Deutschland, das die grössten Staatsrechtslehrer auf seinen Universitäten besass, bevor es ein Staat war.

Ralph: Ich will dir nicht widersprechen, weil ich nicht gerne von mir spreche. Ich habe eben mit den Dichtern keine Absichten, wie du welche hast, du magst es leugnen oder nicht; und wenn ich Literaturgeschichte schreibe, so weiss ich, dass es eben nicht mehr ist als Literaturgeschichte und nicht für Dichter geschrieben ist. Du bist den Dichtern gegenüber furchtbar aufdringlich.

Walter: Oder sie mir gegenüber. Vielleicht haben sie Absichten mit mir wie die Natur mit den Dichtern. Ich habe ein ganz anderes Verhältnis zu ihnen, ein illegitimes, wenn du willst. Wenn ich vom Throne eines olympischen Gottes lese oder an das Gespann des Achilles denke, so weiss ich immer, dass ich zufällig oder nothwendig, sagen wir, im Lehnstuhle sitze mit der Aussicht auf einen staubigen Himmel oder auf der Tramway fahre, und wenn ich mit Hamlet zu Ende bin, so weiss ich, dass er schliesslich doch nur im Theater gestorben ist. Ganz aufrichtig gesprochen, ich geniesse eigentlich ein Buch erst, wenn ich mit ihm fertig bin. Ich geniesse Alles überhaupt nur aus der Distanz. Alles Allzunahe geniert, macht ungerecht, blind und stumm. Die Gegenwart unserer Empfindungen stört ein wenig und bringt auseinander. Man stösst an. Erst das Erinnern unserer Gedanken fügt wieder zusammen. Ich bin in meinem Leben viel im Theater gewesen, vielleicht zuviel. Das einzige, was man vom Theater, selbst von den schlechtesten Stücken hat, ist: Es erhält in einem das Stilbewusstsein wach. Darum hat der Wiener ein feineres Verständnis für Stil als der Norddeutsche, weil er besser ins Theater zu gehen weiss. Man kann eben einmal nicht vom Zuschauerraume auf die Scene springen. Und was einigen Wienern das Theater, ist vielen Engländern das Haus. Es trennt sie vom Leben, gibt

Entfernung, macht bewusst platonisch. Der Engländer kommt von allen seinen Abenteuern immer wieder auf sein Haus zurück, und der Wiener ist im Leben so sicher, so unangenehm sicher, wenn er aus dem Theater kommt. Beiden ist von vornherein ein Mass gegeben. Wie schlecht es in vielen Fällen ist, von vornherein ein Mass zu besitzen, weiss jeder, der Wien und England kennt. Masse binden.

Ralph: Du bist eben ein Kritiker und suchst dich intellectuell für die fehlende Unmittelbarkeit zu entschädigen.

Walter: Das sagt gar nichts, wie deutlich und entscheidend es auch klingt. Nebenbei gesagt: darin bist du gewiss ein Deutscher, dass du allzugerne an einem Begriffe kalt stellst, was sich erst langsam kühlen und klären soll. Es gibt Dinge, die darum nur leben, weil man sie unentschieden lässt. Eigentlich lebt alles nur an seiner und unserer Unentschiedenheit fort. Mit Begriffen haben sich die Deutschen schon so oft am Leben versündigt. Ich bin vielleicht gar nichts anderes als ein Stilist, um ein Wort zu gebrauchen, das Unbestimmtes begreift.

Ralph: Und ich ein Schwärmer! So könnten wir uns beide in einem Bildungsroman vorstellen.

Walter: Ein Deutscher, sagte ich! Auch Stilisten schwärmen, nur fallen sie immer wieder in sich zurück wie die Katzen auf ihre Beine, wenn man sie vom Dache herunterwirft.

Ralph: Nun, bitte, werde einmal deutlich! Der Thee ist fertig, und wir sind glücklich vor einer zweiten Frage, ohne dass du die erste beantwortet hättest. Was ist zunächst ein Deutscher, und was ist Stil? Hier sind Cigarren, du dürftest weitläufig werden.

Walter: Wenn ein Engländer einmal Cigarren raucht, so sind sie gewöhnlich nicht schlecht. Aber für diesmal danke ich; ich kann bei Cigarren nicht reden, sie knebeln mich. Was nun deine Fragen anbetrifft, sie sind verfänglich, aber gestatte mir, dass ich sie vereinfache. Was ist deutscher Stil! Es ist nämlich ganz gut, sich zu erinnern,

dass auch die Deutschen Stil haben, d. h. die Fähigkeit besitzen, Stil zu schaffen, da man bei uns, wenn man von Stil spricht, meist an den englischen, französischen, japanischen oder sonst einen Stil denkt. Es ist wirklich, als müsste der Deutsche zum Stil im Verhältnisse eines unbezahlten Reisenden stehen, oder als hätte er gar nicht das Bedürfnis, bei sich zu Hause davon zu sprechen. Der Begriff ist ihm scheinbar zu eng, und er fürchtet, dass er an seinem Denken zerreisst, oder er ist ihm zu aussichtslos, und der Deutsche spricht lieber von Weltanschauung, als hätte der Dichter ununterbrochen die Welt angeschaut und wäre nie an ihr blind geworden. Der Deutsche ist bis ins Kleinste Dualist und unterscheidet zuviel. Er spricht von äusserer und innerer Form, vom Natürlichen und Übernatürlichen, vom Besonderen und Allgemeinen, vom Willen und von der Idee. Er ist entweder zu gewissenlos, zu selbstlos, um eine Idee nur persönlich zu nehmen, oder zu kleinlich, zu eigensinnig, vielleicht zu furchtsam, um eine persönliche Farbe ohne weiteres vor ein grosses, zerstreuendes Licht zu bringen. Er nimmt die Formen nicht tief genug, um ein Wort Nietzsche's zu gebrauchen; er ist nicht rücksichtslos, nicht unerschrocken genug, die Gründe der Dinge an die Oberfläche zu reissen und dort nackt liegen zu lassen. Sein Wissen ist zu tief und kommt zu nahe, seine Träume sind zu ferne, zu allgemein, zu oft vor Mitternacht. So schwankt er auf Zufällen, und Stil ist Nothwendigkeit, Form als letzter Grund des Wesens, Natur als Vision, Wille als Idee, Schein als Schönheit, Augenblick als Ewigkeit, unerbittliches Selbstaufgeben, Ideal als höchster Verstand. Der Deutsche ist geneigt, dem Wesen der Dinge mehr zu versprechen, als er den Formen halten kann. Stil haben, heisst nicht zuletzt, seine Versprechen halten können, gerecht sein. Der Deutsche ist in dieser Hinsicht ungerecht.

Ralph: Du denkst scheinbar zu sehr an vergangene Zeiten. Soweit ich es während meines längeren Aufenthaltes in Deutschland beobachten konnte, bemühen sich

die deutschen Maler, Dichter und Schriftsteller gerade nur um Stil. In allen Euren literarischen Blättern liest man zur Genüge, wie das äusserlich mit der Gründung des deutschen Reiches, innerlich mit Nietzsche und dem Naturalismus zusammenhängt.

Walter: Ja, man liest viel vom modernen Stil, aber nicht vom Stil, vom deutschen Stil. Alle unsere modernen Dichter sind noch viel zu viel nur modern — ich hasse das Wort, obwohl man gar nicht umhin kann, es zu gebrauchen —, und unsere Maler sind — secessionistisch. 1870 hat den Deutschen die politischen Grenzen gesteckt, und Nietzsche hat ihnen gleich nach den Siegen gesagt, dass sie trotz allem noch Barbaren seien. Vor 1870 hatte der Deutsche den allerdings theueren und gefährlichen Beruf, Kosmopolit, d. h. alles und nichts zu sein, ganz Europa mit seinen Ideen und grosser Musik zu versorgen, selbst aber die blassesten Bilder zu malen und in D. F. Strauss einen Schreiber classischer Prosa zu bewundern. Die Franzosen erinnern uns heute noch an dieses verlorene Paradies der allgemeinen Ideen, und Renan condolierte uns zu unseren Siegen, weil er fürchtete, wir hätten mit unserem Pulver auch unseren Geist verschossen.

Ralph: Renan schrieb pro domo und die „Ursprünge des Christenthums." Ich kann einen Franzosen nicht vertragen, wenn er von Ideen spricht; sie werden in seinem Munde, ohne dass er es weiss, zu Phrasen.

Walter: Ja, das scheint manchmal so. Aber den Franzosen, vor allem dem einzelnen, sind die Ideen nicht so gefährlich. Sie sind für ihn nur ein Vorwand, ein Vorwand seines Temperamentes, seiner Revolutionen. Er kann ziemlich unabhängig von ihnen bestehen und ist nicht so bald von ihnen verführt. Anderseits versteht er besser, fremde Ideen bei sich fruchtbar zu machen. Denke an Hegel und Taine! Der Deutsche steht zu den Ideen in einem mehr practischen Verhältnisse. Er ist ehrlicher und empfindet deutlicher jeden Trug, der sich zwischen ihn und das Ideal einschleicht. Nietzsche war der erste, der

den Deutschen darauf aufmerksam machte, als er Gefahr lief, von seinen Idealen betrogen zu werden. Für Nietzsche hatte der Deutsche verlernt, persönlich zu denken; sein Egoismus war unfähig geworden, zu lieben und zu schaffen; die Ideen waren ihm über den Kopf gewachsen. Der Mensch soll aber streben, selbst so gross zu sein wie seine Ideen, den Ideen nachzuwachsen, dann erst wird er . . .

Ralph: — Übermensch sein.

Walter: Du bist wirklich ein Deutscher und reissest die Blumen an der Blüthe aus dem Boden. Dann erst wird er Mensch sein! So meinte es Nietzsche und sprach vom Übermenschen, weil er wusste, dass man dem Deutschen den Übermenschen vorhalten müsse, wenn er den Menschen sehen solle. Und noch immer lesen sie aus Nietzsche's Schriften den Übermenschen. Das ist echt deutsch! Mit Schopenhauer ging es ihnen ebenso. Zuerst lasen sie ihn gar nicht und dann wurden sie hysterisch, und Schopenhauer war ihnen der Prophet des Selbstmordes. Goethe hat einmal gesagt, die Deutschen seien von gestern — überall liest man das jetzt citiert. Ja, er aber vergass hinzuzufügen: und von morgen. Von gestern und von morgen sind die Deutschen, aber nie von heute. Die Engländer sind immer von heute und zu oft nur von heute.

Ralph: Das ist klar genug, aber erklärt noch nicht den deutschen Stil. Stil haben heisst: von heute sein. Übrigens sagtest Du unlängst Ähnliches, als ich Dir Browning's: „A death in the desert" vorlas.

Walter: Browning war ein Deutscher. Nebenbei gesagt: Du weisst vielleicht gar nicht, dass er mütterlicherseits von Deutschen abstammte?

Ralph: Die Eltern seiner Mutter, glaube ich, waren Hamburger. Ich halte nicht viel davon in unserer Zeit, wo sich die nationalen Unterschiede in den höheren Geistern durch unsere Bildungsmittel eher verwischen. Die Hamburger sind ohnehin „halb englisch." In Hamburg spricht man das beste Englisch, und ein gebildeter Hamburger

spricht deutsch, wie ein Engländer, der in Deutschland erzogen wurde.

Walter: Wie dem auch sei, Browning ist uns wesentlich verwandt. Er ist der originellste und formloseste unter den englischen Dichtern. Ich denke mir manchmal, als Deutscher hätte er sich besser, weil klarer, ausdrücken können. Mit der deutschen Sprache hätte er auf kürzeren Wegen zu den Zielen seiner Gedanken kommen können. Die englische Sprache hat ihn immer aufgehalten, und er hat englisch in zehn Sätzen sagen müssen, was ihm auf Deutsch in zweien gelungen wäre.

Ralph: Als Deutscher wäre Browning Philosoph, eine Art Fichte geworden und hätte der Welt statt eines Lebens ein System gegeben. Deutsch war von den grossen Engländern nur Carlyle.

Walter: Carlyle? Du machst mit einem Gemeinplatze wett, was du Gutes eben sagtest. Carlyle ein Deutscher! Das gehört sofort in irgend eine Englische Literaturgeschichte von einem Deutschen. Ich kenne keinen Engländer, der weniger deutsch gewesen wäre als er. Carlyle war ebenso Deutscher wie ein Engländer Indier. Er colonisierte die deutsche Philosophie. Er gebar nicht, aber wusste in eigenster Art zu besitzen. Für die Ideen selbst und ihre Fruchtbarkeit im Anderen ist es ja gleichgiltig, ob man sie geboren oder nur übernommen hat, aber keineswegs für den Menschen, und der Mensch ist immer noch um etwas wichtiger als die Idee. An Carlyle wurden einige deutsche Ideen lebendig, und was bei Schelling etwa noch Phantasie war, wurde an ihm Natur. Nein, nicht Carlyle, sondern Browning war ein Deutscher, obwohl gerade dieser die deutsche Philosophie nur wenig und schlecht kannte — zu seinem Glück natürlich!

Ralph: Die deutsche Musik liebte er und war selbst Musiker.

Walter: Ein leidenschaftlicher Musikant war er und der ehrgeizigste Platoniker. Darum, sage ich, war er deutsch. Denn platonisch ist die deutsche Seele, und die

Musik ist ihr nothwendig, wie jedem Dinge sein Sieg und sein Ende. Platonisch ist sie, weil sie sich weniger besitzt und schnell an ein Anderes verliert, weil sie schwerer vergisst und heisser sich sehnt, weil sie im Augenblicke unzufrieden und scheu und von gestern ist, weil sie immer nur nacherlebt; und etwas Unbegreifbares, Unbegriffliches muss kommen, wenn ihr das Gewissen, Wissen und die Begriffe von gestern genommen werden und das Vergessen kommen soll, und Übersinnliches muss scheinen, wenn sie das Andere übersehen und von ihm wegsehen soll, und dieses Übersinnliche, Unbegreifbare ist die Musik, und sie bringt dem Deutschen das Morgen. Das Heute findet sie ungereinigt, unvollendet, unvollkommen. Du erinnerst dich doch an Browning's Moral!

Ralph: Why else was the pause prolonged but that singing might issue there.

Walter: Ein Citat kann man von dir immer haben. M. Arnold sagt irgendwo, an den Deutschen sei immer etwas unvollkommen, an ihrem Ausdruck, ihren Manieren u. s. w. Ich weiss nicht, welchen Ausdruck er gebraucht, aber das thut ja nichts. Ich erinnere mich eben zur rechten Zeit daran.

Ralph: Arnold sollst Du im allgemeinen Fragen nicht citieren, wir dürfen das schon ruhig sagen, obwohl wir in Oxford sind. Arnold war Schulmann, seine Cultur war Schulcultur, sein Griechenthum gehörte ins Athenäum und nicht nach Athen. Er war furchtbar oberflächlich in allen geistigen Dingen und hätte die Dichter am liebsten corrigiert wie Preisgedichte von Undergraduates.

Walter: Arnold war bewusst oberflächlich, dem verdankt er seine prachtvolle Prosa, und gerade darum ist sein Urtheil werthvoll und in diesem Falle noch sehr richtig. An den Deutschen ist wirklich etwas Unvollkommenes, vielleicht ist es besser, zu sagen, etwas noch nicht zu Ende Gekommenes, Vollendetes; die Deutschen haben immer entweder zu viel Körper oder zu viel Seele. Sie denken mehr, als sie sehen, und lieben mehr, als sie verstehen

können. Sie reichen entweder mit etwas über sich hinaus oder kommen zu kurz. Bald sind sie zu liberal, bald eigensinnig. Es bleibt immer ein Rest. Engländer und Deutsche fügen sich ineinander wie gerade und ungerade Zahlen. Etwas ist immer an den Deutschen unverantwortet und unerlöst, die Deutschen sind das Volk, dessen grösste Geister, Goethe und Wagner, von der Erlösung als der grossen menschlichen Nothwendigkeit sprachen, von der Erlösung durch ein Weib oder ein Schicksal wie Wagner, von der Erlösung durch sich selbst wie der grössere Goethe.

Ralph: Du könntest dich einfacher ausdrücken und sagen, der Deutsche finde die Mitte nicht. Mit den wenigen Erfahrungen, die ich in Deutschland gesammelt habe, könnte ich nicht widersprechen. Man empfindet das am deutlichsten in Euren Kunstausstellungen und Theatern. Bevor ich Deutschland verliess, war ich noch in Berlin und sah die Früjahrsausstellung am Lehrter Bahnhof. Da hatte ich den Eindruck: Neben sehr Kühnem, Verblüffendem so unglaublich viel — wie soll ich sagen — Schmarn. Mit den deutschen Theatern ist es ebenso, mit der einzigen Ausnahme des Deutschen Theaters in Berlin.

Walter: Über das moderne Theater soll ein Engländer ebenso reserviert sprechen wie ein russischer Zollbeamter über Unbestechlichkeit oder ein Chinese über persönlichen Muth. In Berlin kannst Du dich nur schlecht über den gegenwärtigen Stand der deutschen Malerei orientieren. Viel Wahres ist aber an deiner Bemerkung, und das Gegentheil kann ich von der Royal Akademy sagen: Vollendete Mittelware, aber nichts, was irgendwie überrascht. Nun kannst du mir erwidern, dass eure grossen Maler dort nicht ausstellen.

Ralph: G. F. Watts doch, wenn ich nicht irre.

Walter: G. F. Watts ist gross, aber überraschen kann er doch niemanden. Er würde sich sehr dagegen wehren — unter Umständen mit einem Bibelspruch, den er unter das Bild als Motto setzt. Er ist zu sehr Engländer. Der Deutsche muss auffallen, wenn er gesehen werden will,

er muss überraschen, wenn er gefunden werden will. Kannst du mir einen grossen Engländer nennen, der auftrat mit den Geberden eines, der überraschen will?

Ralph: Byron, Shelley, der junge Swinburne, um bei diesen dreien zu bleiben.

Walter: Aber mein Lieber, Du wirst doch nicht ernstlich meinen, ich verstünde das Überraschen etwa nur so, dass ich daran denke, wie der junge Swinburne Mitglieder eines Bibelvereins und Mr. Buchanan, oder der junge Shelley die Professoren und Bischöfe von Oxford und seine Tanten choquierte. Das zählt doch niemals, wenn wir von geistigen Dingen sprechen. In ganz geistigem Sinne gebrauche ich die Worte. Man will doch nicht immer mit Händen gegriffen sein. Das „Überraschen" ist zuletzt nur ein Sich-selbst-überraschen, eine Nothwendigkeit, das Ende nicht zu wissen, ein Staunen, ein Abenteuern. Die deutschen Dichter sind mehr Abenteurer als die englischen, und nur Wenige haben die Kraft des Rückblickens, um ihre Abenteuer nothwendig zu erklären und zur Cultur zu erheben, das Staunen im Werke zu überwinden wie Goethe, Böcklin, Nietzsche. Nun und Byron! Er überraschte wirklich, und ihr habt nicht lange hingesehen und könnt es auch heute nicht. Unter uns gesagt, ich verstehe einige Engländer wie Swinburne besser, die Byron unterschätzen, als uns Deutsche, die ihn von Anfang an überschätzten. Und gerade an ihm ist viel Unvollkommenes, viel Unüberwundenes. Er konnte immer nur einen Theil seiner Natur erlösen, der andere fiel ab. Ich möchte sagen, er erlöste seine Natur zu gerne mit einer Meinung, er fühlte das selbst und übertreibt die Meinung, überhitzt sie zu einer Leidenschaft, bis sie seine Natur überflammt, und wir die Natur nicht mehr wahrnehmen. Manfred ist so eine Überhitzung. Etwas in seiner Natur konnte er mit der Kunst nicht binden, nicht umwerthen. Er konnte mehr handeln als leiden. Er ist zuviel Held und entfernt sich von seinem Willen zu wenig. Die Deutschen, die in solchen Fällen gläubiger sind, sagen, gerade das sei das Leben, für die

Engländer ist es eine Unvollkommenheit, Schlacke, dross. Beide haben aus sich heraus Recht. Die Deutschen wollen immer etwas bewiesen haben, ein Mehr haben. Byron bewies ihnen seine Dichtung mit seinem Leben. Sein Leben war ungewöhnlich, daher müsse an allen seinen Dichtungen Ungewöhnliches sein. Thatsächlich ist meistens das Gegentheil der Fall. Schopenhauer hat sich umgekehrt nicht für alle bewiesen. Weil er gut ass und trank, so müsse seine Philosophie der Entsagung Schwindel sein, glauben viele. Wenn nun Byron Dichter, Künstler war — der englische Dichter ist im allgemeinen mehr Künstler als der deutsche — dann war an seinem Leben etwas überflüssig. Darum nun lieben ihn die Deutschen, denn auch an ihnen ist immer etwas überflüssig, und das Überflüssige, Überfliessende, Ungebändigte, Unbändige ist vielleicht das Leben, das sich Worten und Farben entzieht wie das Licht einem Gefässe, ist die Musik. Am Engländer ist nie etwas überflüssig, am stockbroker nicht, der sich den Tag über in der City die Sohlen von den Schuhen abläuft, und an den Gesängen im vierten Akte des Prometheus Unbound und den Bildern von Burne-Jones nicht, und ich glaube, man kann eure schöne Insel einmal umdrehen und mit dem Gesichte ins Meer legen und wird nicht den Keim zu einem grossen Musiker finden. An dem Deutschen ist immer etwas überflüssig. Man kann ihn nicht durch zwei dividieren; es bliebe sonst ein Rest, und dieser Rest ist dann entweder ein Unsinn oder ein Ideal, ein Gott oder die Musik.

Ralph: Du widersprichst aber entschieden deinen Behauptungen von früher.

Walter: Wieso?

Ralph: Du sagtest ungefähr, die ganze englische Lyrik in ihren höchsten Typen sei Musik, endliche Versöhnung zwischen Form und Inhalt. Die Worte behielten nichts mehr vom Unberechenbaren des Lebens, sondern seien in den Traum eingegangen wie ein Ton in einen Accord. Du spieltest noch auf Schopenhauer's geniale Theorie der Musik an.

Walter: Ich weiss wohl, dass ich das sagte. Du musst mich aber hier nicht missverstehen. Ich unterscheide. In jenem Falle gebrauchte ich das Wort ganz relativ, als Begriff einer Kunsttheorie und Ethik. Ein jedes Ding gelangt zu seiner Musik, seinem Genius, seiner Idee, seiner Schönheit auf seinem Wege. Es nimmt theil an der grossen Harmonie des Lebens, wie die Farben des Pantherfelles am Lichte der Sonne und die Sünde des Weibes am Schicksale. „Der grosse Geist, der sich selbst Zweck ist", theilt sich jedem Dinge in seiner Art mit; der Marder bekam die leisen Sohlen und der Bastard den Ehrgeiz, und je mehr von ihm einer in sich aufgenommen und verarbeitet hat, desto weniger wird er ihn anders und am anderen empfinden; die Paradiesvögel singen nicht, von schönen Weibern sagt man, dass sie dumm seien, und Swinburne's Sappho steht über dem Schicksal, weil sie liebend alle seine Möglichkeiten erschöpft hat. Ein grosses Glück als Tugend und Sünde, das mir Auge und Ohr erfüllt, nimmt der Sonne und der Musik jedes Recht auf mich, ich bin ganz Farbe und Ton, ich bin mir selbst Musik, ich besinge mich selbst oder schweige. Nun und diese Zustände haben die englischen Dichter so prachtvoll widerzugeben gewusst: die Zustände der Selbstliebe, der „in sich versunkenen Schönheit" (αὑτῷ συνὼν μόνῳ), von der Plotin spricht! Wille und Schicksal erkennen sich hier, bringen sich gleichsam zum Stehen und verranken sich liebend wie die Linien eines Ornamentes, und Burne-Jones ist England's erster decorativer Künstler. Hier ist Schmuck Natur, und Natur ist Schmuck, und Swinburne's Frauen sprechen von ihren Brüsten und ihrem Blute wie von den Halsketten und Armbändern, die sie tragen, und dem Weine, den sie ihren Geliebten in die Becher giessen.

Ralph: Du sprichst doch nur von Ausnahmen. Shelley, Swinburne, Burne-Jones sind nicht populär. Sie sind dem Genius des englischen Volkes ebenso ferne wie Plotin dem Volksgenius der Griechen.

Walter: Vielleicht sind sie doch nicht so sehr Ausnahme

wie Leute, die sie nicht verstehen, glauben. Muss denn alles Unverstandene gleich Ausnahme sein, Du Deutscher Du! Alles das findest Du in gewissem Masse in der englischen Landschaft, in der Sprache, im Typus der „englischen Schönheit“ in den Erzeugnissen eurer Industrie. Novalis sagte: Jeder Engländer ist eine Insel. Er hätte ebenso sagen können: die englischen Schuhe, Stoffe, Maschinen, Nahrungsmittel und Mädchen sind Inseln. Sie sind alle vollkommen schlechthin; sie haben alle etwas Abgeschlossenes, Fertiges, Sattes, Schweres. Dieser starke, etwas parfumierte, vor dem Hinzukommen der Luft so sorgsam geschützte Tabak, den man hier raucht, erinnert mich immer an eure Lyrik und eure Bilder. Ihr seid nach keiner Seite hin offen, man kann euch nicht beikommen. Es ist etwas Luftdichtes an allem Englischen. Vielleicht gerade deshalb, weil ihr keine Pfähle an eure Grenzen zu stecken habt, und immer ein leiser Wind über die Wiesen der Insel weht. Ihr habt euch in eure Religion gefügt wie in einen Plaid, und es hat ein Austausch stattgefunden zwischen euch und eurer Religion, wie auf den Caricaturen zwischen dem reisenden Engländer und seinem Plaid.

Ralph: Don't be frivolous!

Walter: Ganz im Ernste! Ihr seid Meister in Verträgen und im Sich-Vertragen. Ihr seid das Volk der fruchtbaren Compromisse. In Deutschland beleidigen Compromisse, sie sind ein anderer Ausdruck für Feigheit; England verdankt den Compromissen seine Grösse und einem grossen Theil seiner Schönheit und Lebensführung. Compromiss ist hier etwas Natürliches, darum eine Gewähr für die Jugend. Die englische Sprache ist ein Compromiss. Der Deutsche erlangt Cultur, indem er sich überwindet, der Engländer, indem er sich verträgt. Es wird Dir selbst aufgefallen sein, wie man in Deutschland immer fragt, ob eine Sache, eine Idee oder ein Werk, originell sei. Der Engländer thut so etwas niemals. Die deutschen Literaturhistoriker sind deshalb über euch entsetzt.

Man sucht bei dem Engländer niemals: „woher einer

es hat", sagte mir einmal ein deutscher Philologe. Der Deutsche forscht immer nach den Quellen, für den Engländer scheint alles immer schon da zu sein, geworden zu sein. Wer weiss, ob der Deutsche für Kolonien geboren ist! Er würde sich am Ende alle Mühe geben, Eingeborener zu werden — aus Gründlichkeit. Der Deutsche fühlt sich an der Oberfläche leicht beengt, unfrei. Ein oberflächlicher Deutscher ist meist unangenehm formell. Der Deutsche muss nach Gründen suchen, wenn er seine Freiheit finden will. Auch seine Freiheit ist gründlich. Wenn er von ihr spricht, so meint er die Freiheit der Wesen, die Freiheit, die an den Quellen der Dinge ruht und in ihren Gründen lebt. Zunächst ist seine Freiheit formlos, Freiheit von den Formen im wörtlichen und übertragenen Sinne. Die englische Freiheit ist zuletzt nur eine Freiheit der Formen. Man beneidet euch auf dem Festlande um eure Freiheit. Äusserlich hat das seine Berechtigung. Warum soll man ins Meer Mauern setzen? sagte mir unlängst sehr stolz ein Cockney, der täglich drei conservative Blätter liest und jeden Abend mit Gedanken an den Freihandel und die British Flag einschläft. Ich konnte ihm nur erwidern, dass ebensowenig, wie die Anderen nach England, die Engländer zu den Anderen kommen können. Er zog an seiner Pfeife, sagte: well! und wollte wieder vom deutschen Kaiser anfangen und liess sich nicht überzeugen. Sei du aber überzeugt, lieber Ralph: Auch die Engländer sind nur soweit frei, als sie die Unfreiheit nicht suchen, und nur soweit tugendhaft, als sie die Verführung nicht finden können. Ich war unlängst an einem Sonntag Nachmittag im Finsbury Park in London und hörte einen „Atheisten" öffentlich sprechen. Er sprach mit wenig Witz und viel Rohheit im Namen einer Gesellschaft — ich vergass ihren Namen —, der Policeman ging ganz beruhigt um seine Tribüne herum und lachte, und auch die anderen lachten, selbst die Kinder. Vielleicht hat er den einen oder anderen bekehrt, augenscheinlich war ihm das ziemlich gleichgiltig. Mit viel Empfindung erzählte er nur, wie er von Morris, the poet

and socialist, einmal ein Pfund bekam, als er im Gefängnis sass. Er war nebenbei auch Socialist. Einem Deutschen, der mit mir ging, imponierte das natürlich sehr, und er wird wohl noch denselben Abend ein Feuilleton über die britische Freiheit an eine liberale Zeitung nach Deutschland geschickt haben. Das ist ja alles sehr schön. Man kann bei euch reden, was man will und solange man will. Es regt das gar nicht auf, ist höchst ungefährlich und am Ende gleichgiltig. Ihr Engländer seid individuell, ihr langweilt auch individueller — ein gelangweilter Engländer ist immer noch interessant, interessanter als ein gelangweilter Deutscher; en gros seid ihr mit eurer Individualität oft sehr langweilig. Engländer bringen es sogar fertig, sich vereinigt zu langweilen, Deutsche niemals. Und dann noch etwas — ihr habt euch dadurch einer gewissen Freiheit nach aussen hin begeben. Die Freiheit des englischen Königreiches mag mehr werth sein als die der französischen Republik, aber die Franzosen haben die grosse Revolution gemacht. Eure Atheisten dürfen in den Parks sprechen, das Antichristenthum hat Shelley oder Swinburne weniger ungerecht gemacht als Nietzsche, aber die Gedichte Shelley's und Swinburne's sind im Vergleiche zu Nietzsche's „Antichrist“ nur Verse. Ihr seid freier, niemand wird euch das bestreiten, aber andere denken freier. Frei denken ist in England nicht gefährlich, aber die englischen Freidenker sind dafür auch ganz ungefährlich in dem Sinne, in welchem Plato vom grossen Philosophen als dem gefährlichsten Menschen sprach.

Ralph: Ist es nicht besser, dass ein Volk frei sei, so weit es unter Menschen möglich ist, als dass seine Helden für die Freiheit gehängt und verbrannt oder selbst wahnsinnig werden, wenn sie auch schönere Gedichte an die unmögliche Freiheit schreiben?

Walter: Ich sage nicht, was besser oder schlechter ist, ich sage nur, was ist. Doch lass mich fortsetzen! Die Engländer sind einmal das Volk der langsamen Übergänge. Eines weiss sich dem andern zu vermitteln in der Natur

und Kunst. Ihr seid beneidenswerth versöhnt und darum leicht geneigt, euch um euch selbst zu drehen, euch zu wiederholen. Euch scheint alles nothwendig, nichts zufällig. Nothwendigkeit ist innere, umgewerthete Musik, der Zufall ist die von aussen über den Menschen kommende Musik, die ihn thöricht, verzückt, verwirrt macht und zu Unmöglichem aufregt. Diese innere Musik nun eurer grossen Lyriker, diese mystische Freiheit der Natur und Menschen in den Schöpfungen des englischen Genies entspricht den stillen Revolutionen eurer Geschichte, dem liberalen Conservativismus in eurer Politik, dem humour, mit dem ihr euch zu langweilen versteht, und euren unfruchtbaren Überschwenglichkeiten. Ihr seid praktischer, sinnlicher, und eure Moral ist sehr geeignet, euch unfruchtbar zu machen, indem sie die Ecken des menschlichen Wesens euch abstumpft. Ihr erstickt leicht und habt nichts mehr zu sagen. Der Deutsche ist zu theoretisch und ideell, und seine Moral macht ihn sehr oft platt, indem sie ihn an den Ecken sozusagen auseinanderzieht.

Ralph: Das heisst: Engländer und Deutsche können beide leicht am Gemeinplatz landen, und Gemeinplätze haben doch überall denselben Werth.

Walter: So wenig wie Ideen! Bei den Deutschen sind die Gemeinplätze unangenehmer, weil man sie oft für Ideen hält. Dem Engländer bleibt mit dem einen das andere erspart. Er wiederholt sich nur, wenn der Deutsche mit seinem Streben in's Allgemeine schon einen Gemeinplatz liefert.

Ralph: Das ist alles sehr schön, aber Du begründest nichts!

Walter: Gründe — sie machen alles so einfach und nehmen den Dingen das Gesicht und den Erfolg. Übrigens weiss ich nicht, was Du mit Gründen meinst. Du verstehst darunter wahrscheinlich auch nur das Klima und die Sprache, nun und andere könnte ich auch nicht anführen. Das Klima ist mild und ausgleichend. Die Nebel

individualisieren. Es fehlt die Leidenschaft der nackten Sonne, die alles, die Farben der Blumen und der Wangen der Mädchen, unter ihr Licht wirft und sie austrinkt wie eine grosse, schnelle Liebe. Die Sonne spielt hier nicht mit den Dingen, indem sie bald zu zitternden Farben sie entzückt und bald mit starrer Dürre sie schlägt. Sie kommt nicht über die Dinge, ebensowenig wie eine Idee, ein Ideal, verwirrend über die Wirklichkeiten der Menschen. Man kann die Landschaft hier nicht von hohen Bergen, gleichsam aus der Sonnenperspective, geniessen. Sie gibt weniger Aussicht. Man ist immer mitten in ihr, wie in seinem eigenen Park. Die Farben erscheinen den Dingen zu entquellen wie eine Flüssigkeit. Es ist auch hier wie mit den Metaphern in der Sprache der Dichter oder mit den Farben eines schottischen Shawls. Diese sollen für sich wirken, im Hause und Nebel, nicht am anderen und mit anderen, in der Sonne und auf der Strasse. Und nun die Sprache — was lässt sich aus ihr nicht alles begreifen! Sie entstand aus der Mischung zweier Sprachen, als beide schon Ausdruck einer Cultur waren. Die eine setzte der anderen die Grenzen, die eine gab aus ihrer Natur heraus sofort, wozu die andere unter wechselnden Bedürfnissen sich erst hätte langsam entwickeln müssen. So ist die Sprache stehen geblieben in reichster Jugend. Sie ist sinnlich, gefärbt in den Vocalen und ungelenk in den Consonanten. Etwas Weibliches ist an ihr, und die Dichter mögen sich ihrer leicht bedienen. Ich spreche hier auch nur von der Sprache der Dichter, und da dominiert besonders jetzt das sächsische Element. Zum Ruhme Tennyson's sei es gesagt! Die Bedeutung der Worte hat sich noch nicht so differenciert. Man kann ein und dasselbe im objectiven und subjectiven Sinne, activ und passiv, gebrauchen. Wie findet nicht der Engländer schon darum seine ganze Natur in den Worten! Richard Wagner suchte in seiner Muttersprache dasselbe, und sie kam ihm nur langsam entgegen. Die Worte selbst wirken augenblicklich, voll und klingen nicht nach. Sie sind verdichtet nach dem Mittelpunkte hin

und wie der Engländer selbst an den Ecken abgestumpft. Sie fallen schwer auf, man kann mit ihnen nicht leicht nur etwas andeuten. Sie lassen sich nicht dehnen, die Endungen fehlen. Sie sind zu bestimmt in der Farbe, um Schattierungen oder gar blosse Licht- und Schattenwirkungen zu erlauben. Die Sprache ist nicht so fähig, bloss zu umschreiben und Beziehungen, die ausser ihrer Natur liegen, anzusetzen. Die englische Sprache besitzt viele Worte für denselben Begriff, die deutsche Sprache oft nur ein Wort für mehrere Begriffe. Die englische Sprache kann Vieles, die deutsche Viel sagen. Der Engländer vermag leichter mit einem Ausdrucke den Eindruck vollständig zu decken, er erschöpft ihn aber auch. Er kann über seine Sprache nicht hinaus. Die deutsche Sprache wirkt weniger unmittelbar. Unsere Worte sind oft grösser als das, was wir mit ihnen sagen wollen, und umgekehrt. Sie entziehen sich dem Augenblicke leichter und sagen gegen unseren Willen Ewiges. Wenn der Deutsche ein Gefühl hat, so drückt er sich pathetisch aus, er muss schauen, wenn er etwas sehen will, und wenn er etwas trifft, so spricht er allzugerne vom Schlagwort. Unsere Sprache ist emancipierter, geistiger, mehr geworden. Sie kann ausserordentlich fein im Andeuten, Einleiten, im Malen von Hintergründen sein. Sie ist immer im Relief eines grossen Sinnes. An der englischen Sprache ist alles zu sehr Vordergrund. Die deutsche Sprache vermag auszuholen und nachzuklingen und versagt sich oft dem Gegenwärtigen. Ein grosser Sinn vermag den Worten leicht Flügel zu leihen, und nirgends gibt es leider soviel geflügelte Worte wie bei uns. Sie weiss, die Dinge in Verhältnisse zu einander zu setzen und besitzt Worte, die so weit gemeint sind, dass sie beinahe gar nichts mehr sagen. Ich kenne keinen deutschen Dichter, bei dem es so angenehm, so zu allen Sinnen sprechend ist, jedes Wort zu lesen, als etwa bei einem der modernen englischen Dichter, ich kenne andererseits keinen englischen Dichter, bei dem es so unumgänglich nothwendig ist, jedes Wort zu lesen, wie bei Goethe, dem

grössten Zwinger der Sprache. Goethe hatte zu jedem Worte, das er niederschrieb, ein geistiges Verhältnis, besonders in seiner klassischen und typischen Periode. Jedes Wort nimmt seinen Sinn an, als hätten alle anderen Menschen nie etwas mit ihren Worten meinen können. Nicht, dass er etwa diese Worte vorzieht, jene verwirft, nein, er weiss jedes Wort zu gebrauchen. Er lässt sich nicht tragen von den Worten, sondern geleitet seinen Sinn an ihnen wie auf Stufen empor. Goethe ist auserlesen in Stellungen und Beziehungen und lässt äusserlich doch alles an den Worten, niemals über oder unter ihnen geschehen. Er bildet an ihnen, und als alter Mann noch vermochte er die wundervollsten aller Chöre zu schreiben. Man beobachte nur, wie eigen er die Praepositionen den Verben verknüpft, wie sein Sinn die Worte einander zuführt und von einander löst. Im Fremden konnte er nur das Augenblickliche empfinden und musste seiner selbst als des einzig Dauernden, „Dauerverleihenden“, Ewigen sich bewusst bleiben. Alles um ihn ist Werden; sein Denken ist da. Er schildert nicht Gesichte, Töne, Gedanken, sondern das Sehen, das Hören, das Denken. Das ist die Wahrheit, in der sich der Deutsche an Goethe wiedererkennen muss. An Goethe muss eine Reformation des deutschen Stils anknüpfen. Wie hat H. Grimm, der erste lebende Prosaschreiber in Deutschland, seinen Stil nicht erhalten, indem er sich an Goethe hielt! Ein Schüler Goethe's sein, wird immer heissen, sein eigener Meister werden. Die englische Sprache hat sich mit schönstem Erfolge von ihren Dichtern am Adjectivum verjüngen lassen. Die deutschen Schriftsteller sollen durch das Verbum eine Verjüngung ihrer Sprache versuchen, dann werden sie die Natur ihrer Sprache wiederfinden. Die englischen Dichter sind die grössten Verherrlicher des Seins, und die Deutschen haben in ihren wahrsten Gedichten das Werden gefeiert. Das Sein nun besitzt die Musik in sich. Die Musik steht ausserhalb der Unruhe des Werdens, und alles Werdende liebt sie und ringt ihr brünstig immer etwas ab, bis sie in ihm auf-

gegangen scheint und es selbst zu ihr, zur Ruhe' zum Sein gelangt ist. Die Deutschen sind ganz unbewusst mehr Platoniker als alle anderen Nationen der Erde. Du kennst das Verhältnis zwischen dem Philosophen und der Musik, wie es Plato für immer formuliert hat. Die Deutschen sind vornehmlich Philosophen und Musiker, d. h. Verliebte. Und der deutsche Dichter hat, wie es mir scheinen will, eher die Geberden eines, der verliebt ist, und der englische Dichter die Geberden eines, der von Vielem geliebt ist — wenn du das Spiel der Worte diesmal ernst nehmen willst.

Ralph: O Du philosophischer Seiltänzer. Doch ich will Dich nicht jetzt unterbrechen, da Du gerade im Zuge bist.

Walter: Ich will Dir gleich sagen, was mir zunächst auffiel, als ich eure Literatur kennen lernte. Der englische Dichter ist mehr Dichter als der deutsche. Er ist nur Dichter. Auch das Dichten ist ihm a matter of fact. Er ist thatsächlicher als der deutsche. Er ist wie seine Sprache. Das Dunkelste erscheint an ihm so erklärt, das Zarteste so natürlich, beinahe handgreiflich. England besitzt die unerschrockensten Dichter, die Dichter ohne Hintergedanken. Sie sagen Alles, ihre Metaphysik, Mystik — als Dichter. Metaphysik an und für sich ist dem Engländer zu gefährlich. Entweder kommt er mit ihr zu keinem Ende, oder er verwundet sich an ihren Ecken. Coleridge bemühte sich über seine Fähigkeiten hinaus, die deutsche Metaphysik, der seine Jugend ergeben war, mit dem Christenthume zu versöhnen, an ihm zu vollenden. De Quincey war dieselbe Philosophie ebenso verhängnisvoll wie das Opium, später fluchte er beiden, als hätten sie ihn zur Sünde wider den englischen Geist verführt. Weil der Engländer individueller ist, so ist er dem Entferntesten gegenüber noch Künstler. Die Gedanken werden ihm zu Bildern, und die Bilder höchste Natur, seine Metaphysik ist thatsächlich nur seine Physik.

Die Geschichte des englischen Geistes kennt kein

mystisches System, aber in William Blake einen Dichter, der seine mystischen Erkenntnisse sang und das grösste Genie seit den Indern in der Verkörperung der subtilsten mystischen Abstractionen ist. Der englische Dichter ist vornehmlich Lyriker . . .

Ralph: Da kommst du entschieden in Widerspruch mit der üblichen Ansicht. Man hört unter deutschen Literaten selten etwas so oft und nachdrücklich wie: Deutschland ist das Land der Lyriker.

Walter: Das will ich auch nicht bestreiten. In Deutschland würde man gewiss mehr lyrische Emotion statistisch nachweisen, wenn man es vermöchte. Deutschland besitzt mehr als jedes andere Land Menschen, die nichts anderes haben als zwei oder drei Gefühle und etwa 100—150 Reime. Damit kommen sie aus, publicieren und sind glücklich. Wer schreibt denn alles in Deutschland nicht lyrische Gedichte! Lyrische Gedichte sind hier beinahe eine Specialität wie in katholischen Ländern die Heiligen und Feiertage. Diese Gedichte verpflichten den „Dichter“ zu gar nichts, sie werden geschrieben und dann geht man ins Amt. Viele nennen das genügsam. Meinetwegen. Sollten denn solche Empfindungen den Menschen auch schon ungenügsam machen. Der Deutsche als Lyriker ist immer nur Gelegenheitsdichter, zunächst im gewöhnlichen Sinne. Er macht sich mit seinen Gefühlen gerne einen guten Tag, einen Sonntag. Er ist gerne einmal Sonntagskind — aber, bei seinem Amte! nur nicht alle Tage der Woche. Der Deutsche als Lyriker ist aber auch im höchsten Sinne Gelegenheitsdichter. Dem Deutschen ist mehr als einem anderen das Leben eine Summe von Gelegenheiten, die ihn stimmen. Er hat mehr das Bedürfnis, den Gelegenheiten gegenüber sich zu rechtfertigen. Auch eine Art Platonismus! Der Deutsche unterscheidet mehr, sagte ich. Schon ganz äusserlich zwischen den einzelnen Dichtungsarten! Da hört und liest man: der hat Talent für die Lyrik, dieser für das Drama, jener für das Epos. Man spricht in Deutschland überhaupt zuviel von

Talent und setzt es in Gegensatz zum Genie wie die Form zum Wesen. Innerlich scheint es vielleicht begründet, da man bei uns so viel Genie ohne Talent und formlosen Tiefsinn einerseits und wohlgeformte Seichtigkeit und Talent ohne Genie andererseits findet. In vornehmen Kreisen, in Kreisen, wo man das Genie als etwas Natürliches nimmt, sollte man nicht soviel vom Talent sprechen. Talent muss immer etwas Selbstverständliches sein — in der Gesellschaft pflegt man sich auch nicht zu wundern, warum dieser oder jener in Kleidern eintritt — Genie soll man als etwas Natürliches, als höchste Natur erkennen lernen. In dieser Hinsicht sind die Engländer, wenn ich mich nicht irre, vor. Das Genie fällt hier nicht so auf, es ist das hier wie mit eurem Adel. Ich meine da wiederum nicht Mitglieder eines Bibelvereines oder sonst eines Vereines, wenn ich von „Auffallen" spreche. Das Genie fällt sich selbst nicht so auf. Es ist früher erklärt, es geht den geraden Weg. Bei uns sehen wir ein Genie zu oft auf den Umwegen des blossen Talentes zu sich und zu uns kommen. Daher hat in Deutschland das Talent eher noch etwas zu seiner Enschuldigung anzuführen. In England ist das blosse Talent immer gemein, beinahe schamlos. Eure Dichter sind Dichter an sich und darum in erster Linie Lyriker. Der grosse englische Dichter ist Dichter, wie ein gentleman gentleman ist. Die Dichtungsarten gehen hier grandios in einander. Die englischen Dramen sind lyrisch und umgekehrt. Er ist Lyriker, weil die Lyrik die unmittelbarste Form ist.

Ralph: Das hängt wohl damit zusammen, dass unsere Dichter nicht fürs Theater schreiben. Das Theater fordert Talent. Etwas ist immer am Theater, das mit Genie nichts zu thun hat. Und dann ist es ja Thatsache, dass die englischen Dichter financiell besser situiert sind. Die grössten Dichter dieses Jahrhunderts stammen aus altem Adel. Reichthum bildet niemals das blosse Talent.

Walter: Das ist ein zu weites Feld. Das Theater setzt neben viel Talent eine gewisse Cultur voraus. Das

heisst: eine lange, bewusste Übung des Theaters arbeitet das Talent in Cultur um. Cultur ist die einzig mögliche Form, in der das Talent mit dem Genie, ohne anzustossen, verkehren darf. Nun aber ist um eure Dichter thatsächlich mehr Luxus als Cultur, und das Genie eurer grossen Dichter empfängt das Talent unangemeldet, womöglich direct von der Strasse. Das liegt an eurer Erziehung. Sie ist willkürlich, ihr nützt die Gegenstände einfach aus, und damit ist es gethan. Ihr gebt ihnen nichts von euch. Darin besteht doch Cultur: die Diener an mir unwillkürlich frei werden lassen. In der Wissenschaft, ich meine in den humanistischen Fächern, seid ihr Dilettanten, und Mr. Gladstone gilt in England als grosser Scholar. Hochentwickelter Individualismus ist manchmal unangenehm tactlos.

Nun mit alledem hängt es zusammen, dass eure Dichter sich wenig entwickeln — es sei denn, sie besässen die Gabe, sich zurückzuhalten, zu verzichten und einzutheilen, wie Tennyson. Wahre Entwicklung ist freilich ein wenig mehr, als die Fähigkeit, zu gunsten vieler Jahre im Augenblicke sich zu beschränken oder beschränkt zu thun. Nimm aber Swinburne! Ich kann die Gedichte seiner späteren Jahre nach Tristram of Lyonesse gar nicht lesen.

Ralph: Swinburne ist Decadent, und jeder Decadent ist frühreif.

Walter: Ob Decadent oder nicht, er ist in seinen ersten Gedichten einer der grössten Lyriker der Weltliteratur. Maeterlinck hält ihn für den grössten englischen Lyriker. Doch Du findest dasselbe bei Browning. Ich kenne wenig Dichter, denen ich so dankbar bin wie gerade ihm; aber in seinen letzten Gedichten nach The Ring and the Book ist er für mich ein unerträglicher Schwätzer. Oder Byron und Shelley! Es ist zwar eine missliche Sache, ein Horoskop post festum zu stellen, aber beide waren fertig, als der Tod sie in jungen Jahren erreichte.

Ich muss da noch einmal M. Arnold citieren. Er hat das Alles richtig erkannt. Er fand, die modernen englischen

Dichter fördern zu wenig. Shelley's Gedichte nennt er „ineffectual", und wenn er Keats' The Pot of Basil mit Boccaccio's Novelle verglich, so sah er, das Keats wohl Farbe und Bilder wie niemand vor ihm seit Shakespeare der Erzählung zu geben verstand, dass ihm aber das Ethische einer Handlung ganz entgangen sei. Auch das hängt tiefer mit eurer Natur zusammen, als Arnold ergründen konnte. Die Engländer sind Monisten, die Deutschen Dualisten. Der Deutsche unterscheidet ebenso wie zwischen Talent und Genie auch zwischen Leben und Ideal, Thatsache und Symbol. Eine Autobiographie mit dem Titel: Dichtung und Wahrheit ist nicht englisch. Euch ist das Ideal und die Metapher etwas aus der Natur und dem Worte Gewachsenes, und wenn ihr in's Traumland wollt, so landet ihr unfreiwillig meist in einer eurer Colonien. Eure Gedichte sind thatsächlich wie Wunder, etwas Tropisches ist an ihnen, aber ihr selbst wundert euch nicht sehr. Ihr nennt das Unmögliche, es fällt euch nicht auf; eure Gedichte sind alle romantisch, ihr selbst seid Realisten; der Deutsche spricht immer von Stimmung, ihr selbst dichtet und malt Stimmungen, als wären sie die Natur. Ihr seid das einzige Volk auf Erden, bei dem die volle Subjectivität bestimmteste Objectivität bedeutet. Das ist euch ebenso natürlich wie eure Sprache. In Deutschland träumt man sicher mehr, niemand wird das weniger bestreiten als der practische Engländer. Deutschland gilt als das Land der Träumer. Aber wenn ein englischer Künstler einen Traum malt, so ist es, als ob es neben diesem kein Leben mehr gäbe.

Diesem Monismus entspricht, wie gesagt, der Conservatismus in der Politik und — entsetze Dich nicht — der cant. Am einzelnen ist er ja ekelhaft, man spricht da gleich von hypocrisy; cant aber ist ein nationales Laster und eine nationale — Tugend; er ist etwas ganz Natürliches. Er hängt mit der englischen Freiheit zusammen. Du findest ihn dann umgewerthet in der vollkommenen Form eines Alma Tadema und Lord Leighton mit den

Nuditäten für reverends, diese in den wunderbaren Landschaften eines Walker und Mason, auf denen das Sonnenlicht aufgetrunken erscheint. Dieses Landschaftsgefühl nun findest du umgewerthet in der ganz an die Oberfläche gebrachten, fertigen Mystik eines Swinburne und Burne-Jones, und Burne-Jones ist der erste decorative Künstler Englands. Die bewusste Versöhnung von Platonismus und Sensualismus bei euren Ästheten, die High Church mit Weihrauch ohne Papst, Coleridge's Streben nach einer Vermittlung zwischen Christenthum und Philosophie und die Bemühungen Max Müller's, die indische Mythologie, wie Taine sagt, mit dem englischen Moralgotte zu versöhnen, ist Monismus, ist — entsetze Dich nicht — cant. Cant ist zunächst Verlogenheit, dann Schein der Vollkommenheit, Vollkommenheit selbst, Geschlossenheit, praktischer Idealismus, Egoismus, Decoration, humour. Ich weiss gar nicht, was cant überhaupt ist und nicht ist, ich weiss nur, dass er nicht musikalisch produciert. Du darfst aber auch nicht vergessen, dass auch dann, wenn die Franzosen von raison und Ideen, die Deutschen von Vernunft und Idealen sprechen, der eine oder andere Engländer mit feinem humour vielleicht auch nur — cant sagt.

Ralph: Zum Katecheten bist Du nicht geboren. Auf diese Weise ist dann alles erklärlich. Wer alles entschuldigt, kann alles beweisen. Es kommt nur auf das Leitmotiv an. So könntest Du eine Culturgeschichte schreiben mit dem Leitmotiv: Die Ermordung Abels, und Kain wäre am Schlusse noch zu Gott empor escamotiert.

Walter: Rege Dich nicht auf! Ich spreche von der Gesamtheit. Dem Individuum gegenüber haben wir noch immer das Recht, es nicht zu acceptieren. Doch kehren wir zur Sache zurück. Ein fundamentaler Unterschied besteht zwischen den beiden Nationen in den Offenbarungen ihrer erlesensten Geister. Der Faustische Kampf zwischen Wollen und Können ist nicht englisch. Der englische Geist will das sein, was er aus dem Werden herausgreifend

darstellt. Faust ist Mensch und möchte Geist sein, er will das Unmögliche. Der englische Faust ist Dichter und sehnt sich nach dem Helden, nach dem ihm Unmöglichen. Zwischen Mensch und Geist ist dasselbe Verhältnis wie zwischen Dichter und Held. Geist ist soviel wie Musik, und Held ist gedeutete, geschlossene, irdische Musik. Diese Sehnsucht nach dem Helden findest du ganz roh in Marlowe's Faust, der fremde Meere befahren und tropische Länder entdecken möchte, du findest sie in Hamlet, der mehr als einmal vor ihr in ein Schweigen zu fallen scheint, du findest sie beinahe pervers in Keats, der die Schönheit nur dichten will, die andere handelten. Denn Schönheit handeln nur die Helden, indem sie einfach da sind. Und dieses Dasein ist die Musik. Im Helden ist die Musik aufgetheilt, vereinzelt, individuell, und da die Deutschen Alles allgemein nehmen, so ist Held ihres höchsten Sehnens die Musik.

Ralph: Es ist mir immer merkwürdig gewesen, dass gerade die Deutschen, deren Sprache doch wahrlich nicht wie Musik klingt, ihre schönsten Lieder in Musik gesetzt haben. Ich könnte mir keinen Componisten denken, der zu einem der Gedichte unserer grössten Lyriker Noten zu schreiben vermöchte. Wir haben nicht das, was ihr „Lied" nennt.

Walter: Wie wir es nennen, ist ja gleichgiltig. Genug, die Musik wäre für ein englisches Gedicht ebenso überflüssig, wie für Rossetti's Proserpina das Träumen, für Parsival oder die Schönheit eines Weibes das Denken. Die deutschen Gedichte, nicht die Lieder allein, sind nur Texte zu einer Musik; die grössten Werke des deutschen Geistes sind Texte zu einem höchsten Wollen, dass sich in der Musik nur für Augenblicke erfüllen kann. Das nun ist die Unvollkommenheit alles Deutschen, die Unvollkommenheit des Werdenden. Was die deutsche Literaturgeschichte Bildungsroman nennt, ist in seiner tiefsten Durchbildung deutsch. Der Engländer bildet nur an sich, der Deutsche bildet sich. Den Engländer verwirren die

Gedanken weniger. Das Denken ist ihm immer nur ein Mittel, ein Mittel, zu Formen zu kommen, er schaltet den Gedanken leicht aus oder lässt ihn fallen, und die Formen sind dann so ruhig, so sicher. Der Engländer hat Gedanken, der Deutsche denkt. Er denkt wesentlich. Seine Formen sind unruhiger, sie haben etwas Abgebrochenes, Unfreies, von den Gedanken nicht ganz Befreites. Man sieht, sie wollen sich noch im Denken vollenden, das Ende liegt nicht in ihnen. Ich denke hier wie immer zunächst an Künstler. Nimm zum Beispiel George F. Watts und Max Klinger! Beide sind das, was man Gedankenmaler nennt, beide aber erreichen Alles mit den Mitteln ihrer Kunst — darum sind sie modern und gross. Den Bildern von Watts sieht man nicht an, dass der Künstler während des Schaffens gedacht habe. Er oder Citat aus einem Classiker haben vor dem Schaffen gedacht; die Gedanken stehen über oder unter dem Bilde. G. F. Watts hat seinen Gedanken einen prachtvollen Ausdruck verliehen, er hat aber sein Denken nicht geschaffen. Max Klinger nun thut es. Er ist unvollkommen, weil er zuviel denkt. Er muss sich überraschen, er überwindet sich fortwährend; keiner der grossen modernen europäischen Künstler entwickelt sich so ehrgeizig, so nothwendig zu immer stolzerer Grösse. Die Formen haben für ihn trotz der Leidenschaft, mit der sein Auge sich ihnen im Blicke hingibt, etwas im allerhöchsten Sinne Problematisches, wie das Leben für Menschen, die sehr viel lieben. Ja, sein Denken ist sein Lieben und weiss das Ende nicht, wie unsere Liebe das Ende nicht weiss. Klinger ist der deutscheste aller Künstler seit Dürer. Böcklin ist überzeugender, freier, herrschender, glücklicher, göttlicher in seinem ruhigen und immer ersten Sehen, aber oft, dünkt mich, gegen Klinger doch nur ein Schweizer. Auch Klinger blickt wie Goethe und Böcklin nach Griechenland, nach der grossen Nacktheit, der Nacktheit des Körpers und der Seele. Aber die Körper auf seinen Bildern sind nicht nackt, sondern sie entblössen sich, zum erstenmale, ohne Zeugen und doch scheu und

zitternd, mit etwas Widerwillen vor dem Wissen von den Tugenden und Sünden des bekleideten Menschen und ein wenig Pathos. Bei einigen seiner nackten Figuren habe ich den Eindruck: das sind Menschen, die noch nicht reif zur Nacktheit sind, nicht frei und rein genug dazu sind. Es sind Menschen, die sich zu früh ausgezogen haben, sich überhaupt ausgezogen haben, Modelle! Es ist das eine Frage, die noch der Beantwortung harrt: Kann ein nackter Mensch in modernem Freilicht überhaupt etwas anderes als ein Symbol sein! Die Griechen hatten in ihrer Kunst kein Freilicht, weil im Leben bei ihnen alles Licht war. Die meisten modernen Künstler stellen auch den nackten Menschen als Symbol, als Stimmung dar, Klinger hat den grossen Muth, den nackten Menschen aus dem Symbole heraus ins Leben zu bringen. Das ist gross und das ist deutsch und eigenthümlich für die grosse Kunst Klinger's überhaupt. Der Mensch, der halb Symbol halb Leben, in ewigem Staunen seiner Vollendung harrt.

Eine seltene Vollkommenheit war der englischen Kunst in diesem Jahrhunderte beschieden: die Sicherheit des Symbolischen. Ihre Welt hat sie ins Symbol gezwungen, und ihr Leben haben die Künstler in ihm begriffen und erfüllt. Ist das eine grösste Gewähr für die Zukunft? Augenblicke gibt es in jedes Menschen Leben, in denen das Leben ihm seine Symbole anbricht und der Mensch nur wollen darf. Die englischen Künstler haben über sie geschwiegen. Und so dankbar ich sie verehre, das habe ich an ihnen vermisst, und ich musste es bei anderen suchen, bei den Deutschen vielleicht, dem Volke ohne Stil! Jetzt muss ich aber abbrechen.

R a l p h: Du scheinst noch gar nicht müde, trotzdem wir den Morgen herangewacht haben.

Du weisst, das muss ich gestehen, Entlegenes sich nahe zu bringen und Entfremdetes zu befreunden. Für einen Moment wenigstens findet sich Alles um Dich, aber ich fürchte, es trennt sich wieder schnell. Du kommst so erstaunlich schnell zu einem Schluss! Du spielst mit

den Dingen. Sie erscheinen vor Dir alle so frei, so wurzellos oder ausgehoben, geben sich Deinen Gedanken hin wie einer Freude, die ihnen die Schwere nimmt, und vergessen, dass sie der Tag gebunden findet. Wenn Du sprichst, so bist Du leichtsinnig wie ein Musikant, wenn er spielt. Ich beneide Dich, aber Du kannst mich am Ende nur von Dir überzeugen. Du bist ein Mystiker und gibst keine Gründe an. Du kannst nicht forschen und am Anfange verweilen.

Walter: Wenn Du willst, ja ich bin ein Mystiker! Aber warum grosse Worte machen! Ich habe zwei Augen, ich muss schauen, die Dinge aus ihren Gründen und Abgründen herausschauen. Mehr kann ich nicht. Ich nehme den Dingen ihre Gründe und lebe sie selbst schweigend, und das Schweigen, das meinen Worten vorangeht, ist auch ein Theil meines Lebens, und nur wenn ich rede, haben die Dinge keine Gründe, keine anderen Gründe als mich selbst, als mein Schweigen, als sich selbst. — Öffne die Fenster, lass frische Luft herein! Die Wiesen dampfen auf, ein Wind weckt die Bäume an ihren Blättern, an den Blüthen des Weissdorns hängt der Thau wie Thränen an Augen, die aus vergessenen Träumen erwachen, die Erde hat sich erhoben aus den dunklen Betten der Nacht, wo Millionen Lippen liebend zu den Geheimnissen, die sie verrieth, schwiegen, sie fröstelt und ist unruhig. Der Morgen in Oxford ist schön, der Morgen und der Abend, wie überall. Man ist allein und erkennt besser, was man liebt. Der Tag hatte für jeden seine Gründe, und da ist man verwirrt und wartet. — Ralph: Vielleicht gehen wir die Isis hinauf nach Iffley und sehen uns noch einmal die zwei schönen Portale der alten Kirche an! Wohin gehst Du von London? — Walter: Das weiss ich vorläufig noch nicht.

DEN BUCHSCHMUCK ZEICHNETE W. MÜLLER-SCHÖNFELD BERLIN.

INHALTSVERZEICHNIS

VON DIESEM BUCH WURDEN 15 EXEMPLARE AUF BÜTTENPAPIER ABGEZOGEN, WELCHE ZUM PREIS VON M. 10.— VON DER VERLAGSBUCHHANDLUNG ZU BEZIEHEN SIND.





